



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Darstellung der Deutschen im polnischen
Kriegsfilm“

Verfasser

Jakub Pasikowski

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medien-
wissenschaft

Betreuer:

PD Mag. Dr. Claus Tieber

Dla mamy i taty

1.	Einführung	9
2.	Stereotypen	11
2.1.	Was genau sind nun Stereotypen?	11
2.2.	Die sieben Eigenschaften	12
2.3.	Stereotyp und Vorurteil	14
2.4.	Stereotypen im Film	15
	Figuren	16
	Handlung	17
	Schauspiel und Komposition	18
2.5.	Zusammenfassung Stereotypen	21
2.6.	Kritik an Schweinitz	21
3.	Der geschichtliche Hintergrund	24
3.1.	Vor 1939	24
3.2.	Polen und Deutschland im Zweiten Weltkrieg	25
3.3.	Der polnische Widerstand	27
3.4.	Nach dem Krieg	30
3.5.	Der filmgeschichtliche Hintergrund	30
4.	Verortung der Filme	32
5.	Zakazane Piosenki (1947)	33
5.1.	Handlung	33
5.2.	Die Darstellung der Deutschen	36
5.3.	Analyse	45
	Lieder als Helden	45
	Eine Naturgewalt	46
	Verharmlosung?	46
	Die diversen Stereotypen	47
6.	Giuseppe w Warszawie (1964)	49
6.1.	Handlung	49
6.2.	Die Darstellung der Deutschen	52
6.3.	Analyse	61
	Stereotypen und die Hypothesenbildung	61
	Zwei Arten des deutschen Stereotyps	64
7.	Akcja pod Arsenalem (1977)	69
7.1.	Handlung	69
7.2.	Die Darstellung der Deutschen	72

7.3.	Analyse	80
	Der Lauf der Zeit und seine Folgen	81
	Der Antagonist	82
	Andere Stereotypen	87
7.4.	Fazit	89
8.	Statistik	90
8.1.	Analyse der Statistik	91
9.	Exkurs: Krieg in Serie	92
9.1.	Czterej pancerni i pies	92
9.2.	Stawka większa niż życie	93
10.	Die übrigen Filme	96
10.1.	Miasto Nieujarzmione	96
10.2.	Dzis w nocy umrze miasto	97
10.3.	Gdzie jest Generał...	98
10.4.	Elegia	100
11.	Fazit	102
11.1.	Stereotypen	102
11.2.	Die Auswahl der Filme	102
11.3.	Erkenntnisse	103
11.4.	Offen bleibt ...	106
11.5.	Relevanz	107
12.	Quellen	109
12.1.	Filme	109
12.2.	Fernsehserien	111
12.3.	Literatur	111
	Allgemein	111
	Filmtheorie	111
	Polnische Geschichte	112
	Polnischer Film	112
	Stereotypen	113
12.4.	Abbildungsverzeichnis	113
13.	Dank an...	114
14.	Abstract	115
15.	Lebenslauf	116

1. Einführung

Wie werden die Deutschen im polnischen Film, in diesem Fall speziell im Kriegsfilm, dargestellt? Die Antwort auf diese Frage kann vermutlich jeder, der auch nur die geringste Ahnung von Geschichte hat, relativ klar beantworten. Und von jedem, der diese Frage hört, kommt die gleiche Antwort: „Schlecht.“

Dabei ist davon auszugehen, dass kaum jemand, vor allem im deutschsprachigen Raum diese Filme gesehen hat; auf jeden Fall setzt sich keiner wissenschaftlich damit auseinander. Wenn die Frage mit Allgemeinwissen so einfach und klar zu beantworten ist, dann ist sie vielleicht schlecht gestellt, denn wie sollen Deutsche in polnischen, kommunistischen Filmen schon anders dargestellt werden als schlecht. Vielleicht ist in dem Fall die Fragestellung zu einfach. Die Frage sollte lauten: „Wie genau werden die Deutschen in polnischen Kriegsfilmen dargestellt? Sind in dieser Darstellung Muster zu erkennen und wenn ja wie sehen diese Muster dann aus? Verändern sich diese Muster im Laufe der Jahre? Was ist der Grund für diese Veränderung? Gibt es Gründe warum diese Muster zum Einsatz kommen? Werden die Deutschen wirklich nur „schlecht“ gezeigt? Wer sind die Deutschen die gezeigt werden und ist der Begriff „Deutsch“ in diesen Filmen mit „Nazi“ gleichzusetzen? Und was genau ist mit Kriegsfilm gemeint?

Diesen Fragen soll in der folgenden Arbeit nachgegangen werden. Vorweg kann jedoch eine Frage gleich beantwortet werden: Unter dem Begriff Kriegsfilm sind alle Filme zusammengefasst worden die im Zweiten Weltkrieg spielen und in denen Deutsche bzw. Nazis vorkommen. Darunter fallen: Okkupationsfilme, Partisanenfilme, KZ-Dramen und Schlachtenfilme.

Für diese Arbeit wurden aus der Vielzahl dieser Filme drei als Beispiele ausgesucht nämlich: ZAKAZANE PIOSENKI (1947, Leonard Buczkowski), GUISEPPE W WARSZAWIE (1964, Stanislaw Lenartowicz) und AKCJA POD ARSENALEM (1977, Jan Łomnicki). Sie werden in jeweils einem Kapitel genau unter die Lupe genommen. Zunächst soll jedoch ein theoretisch- kontextueller Rahmen aufgebaut werden.

Von zentraler Bedeutung für die oben angeführten Fragen ist dabei das „Stereotyp“, mit dem sich das erste Kapitel dieser Arbeit befassen wird. Hierbei soll die Funktionsweise von Stereotypen im Allgemeinen beschrieben und im Speziellen auf die diversen Stereotypen eingegangen werden, die auf den verschiedenen Ebenen, des Filmes vorkommen. Dadurch soll ein Werkzeug bereitgestellt werden, dass bei den speziellen Beispielen, die in der Arbeit aufgegriffen werden, zum Einsatz kommen wird.

Darauf folgt ein kurzer, historischer Überblick der verdeutlichen soll, woher die Feindschaft der beiden Nachbarn eigentlich kommt. Zusätzlich werden darin einige Zusammenhänge erklärt, die für das Verständnis der Filme nützlich sind.

Als Abschluss der Arbeit wird noch ein kurzer Blick auf den polnische Filmmarkt geworfen, sowie auf einige andere Filme, die es nicht zu einem eigenen Kapitel geschafft haben.

2. Stereotypen

2.1. Was genau sind nun Stereotypen?

Um dieser Frage nachzugehen, wurde für diese Arbeit „*Film und Stereotyp, Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*“¹ von Jörg Schweinitz als Hauptwerk ausgewählt, da sich dieser Zugang vor allem für die weitere Arbeit mit den Filmen anbietet.

Dem Thema „Stereotypen“ wird spätestens seit Walter Lippmann am Anfang der 1920-er Jahre intensiv nachgegangen. Dabei kommt der Terminus in den unterschiedlichsten Gebieten vor. Angefangen mit der Psychologie über die die Linguistik bis hin zu diversen Geisteswissenschaften sind viele Persönlichkeiten das Thema von allen Richtungen angegangen, um im Endeffekt auf ein ähnliches Ergebnis zu kommen.

„Die einen denken zuerst an vorurteilsbehaftete Vorstellungen über Fremde, wie sie gesellschaftlich verbreitet sind, andere assoziieren bei ‚Stereotypen‘ sprachliche Fertigformeln in der Art standardisierter Redewendungen, wieder andere normierte Bilder [...]“²

Was an diesem Zitat, mit dem Jörg Schweinitz seine Auseinandersetzung mit dem Thema praktisch eröffnet, besonders auffällt, sind die korrelierenden Eigenschaften der einzelnen Bereiche. Es ist die Rede von *vorurteilsbehafteten Vorstellungen, Fertigformeln und normierten Bildern*. Vorurteile, Formeln und Normen sind Konzepte, die nicht selbstständig existieren können, sondern auf etwas aufgebaut sein müssen. Diese „Basis“ kann nicht aus dem Nichts auftauchen, sondern muss sich erst über lange Zeit hinweg in der Gesellschaft etablieren.

Einer der vielen Versuche, den Begriff der Stereotypie in seiner Weitläufigkeit etwas einzudämmen, war der von Katz und Braly³, zweier Sozialpsychologen aus den USA, die das Stereotyp als: „normierte *Vorstellung über Menschen*, die sich

¹ Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, Berlin: Akademie Verlag 2006

² Ebda. S. 3

³ Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 4

primär auf deren *Zugehörigkeit zu einer ‚Kategorie‘* bezieht (meist zu einer Rasse, Nation, Berufsrolle [...])⁴ definierten. Zum einen passt diese Definition natürlich bereits genau zum Hauptthema dieser Arbeit, zum anderen haben die beiden Forscher laut Schweinitz durch ihrer Arbeit die Grundlage für einen Katalog von sieben Eigenschaften gelegt, die dem sozialwissenschaftlichen Ansatz nach die Grundzüge eines Stereotyps darstellen.

2.2. Die sieben Eigenschaften

Diese sieben Eigenschaften werden an dieser Stelle gelistet um dem Stereotypen-Begriff näher zu kommen. In weiterer Folge stellen sie ein praktisches Werkzeug dar, welches für die Analyse der Film verwendet werden kann. Im Hinterkopf ist jedoch zu behalten, dass diese, wie sie Schweinitz nennt, *Qualitäten* nicht nur aus der frühen Geschichte der Stereotypenforschung stammen, sondern durch ihren Ursprung in den Sozialwissenschaften haben.

Damit treffen sie nicht unbedingt genau das Forschungsfeld dieser Arbeit. Geht man davon aus, dass jedes von Menschen geschaffene Werk, und insbesondere der Film, gewisse Rückschlüsse auf die soziale und psychologische Lage des Werkschaffenden zulässt, so scheint dies trotzdem kein schlechter Ansatz zu sein.

„Stereotype seien

- (1.) beim Individuum relative dauerhaft mental verankert (*Stabilität*); sie seien
- (2.) intersubjektiv innerhalb bestimmter sozialer Formen verbreitet, für die sie Konsens stiftende oder normierende Funktionen besitzen (*Konformität*), sie würden daher
- (3.) nicht oder selten auf unmittelbar eigener Erfahrung beruhen, sondern primär gesellschaftlich - kommunikativ - vermittelt (*Second-Hand-Charakter*) sein; außerdem seien sie
- (4.) auf simple Kombinationen weniger Merkmale beschränkt (Reduktion) sowie
- (5.) mit starken Gefühlen besetzt (*affektive Färbung*). Schließlich würden sie
- (6.) als Automatismen massiv in die Wahrnehmungs- und Urteilsprozesse eingreifen, sie leiten, ja überformen (*Schablonenwirkung*) [...] Ihnen wird dabei häufig
- (7.) der Status unangemessener Vorurteile (*Inadäquatheit*) zugeschrieben“⁵

⁴ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 3

⁵ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 5

Schweinitz beschreibt also ein Gedankenkonstrukt, eine *Idée Fixe*, die in der Gesellschaft (Gruppe) verankert ist und zugleich aus dieser Gesellschaft entspringt.

Jedes Mitglied dieser Gruppe bekommt von der Gruppe diese Idee vermittelt und macht sie zum Teil seines eigenen Weltbildes. Dadurch kann sich das Individuum mit der Gruppe identifizieren. Um die Idee für jedes Mitglied verständlich zu halten, wird diese Idee auf möglichst wenige Eigenschaften reduziert. Durch die emotionale, meist negative Aufladung der Idee wird sie für jeden greifbar und anwendbar, so sehr sogar, dass sie das eigene Weltbild beeinflussen kann. Das die Idee von jemandem anderen entwickelt wurde und oft wenig bis gar nichts mit den eigenen Erfahrungen zu tun hat, mindert ihre Wirkung nicht.

Betrachtet man den Terminus *Konformität* näher, so wird recht schnell klar, dass dieser Begriff bereits massiv dichotomisch ist, da er die Gesellschaft in konform und nicht-konform teilt. Diese Eigenschaft scheint für die Funktion und Funktionsweise der Stereotypen so wichtig, dass sie explizit genannt werden sollte.

„Stereotype sind [...] Vorstellungen über Menschen oder Gruppen, Nationen etc., die ihrerseits durch die Gruppenzugehörigkeit des Trägers der Vorstellung normiert sind (Auto- und Heterostereotype).⁶

Geht man also davon aus, dass Stereotypen also ein Gedankenkonstrukt sind, so wird es schwierig, das Stereotyp vom Vorurteil zu unterscheiden, was sogar dazu führte, dass viele Theoretiker die beiden Begriffe synonym verwendeten.⁷ Jedoch scheint es wichtig, besonders von einer filmwissenschaftlichen Warte aus, diese beiden Begriffe klar voneinander zu unterscheiden. Dadurch wird nicht nur das Verständnis erleichtert, sondern es wird ermöglicht, den sozio-psychologischen Ansatz des Stereotypes, wie er oben beschrieben ist, in weiterer Folge auf die Figuren in den Filmen anzuwenden. Schweinitz zufolge können Stereotypen im Film nicht nur in den Figuren vorkommen, oftmals werden technisch/künstlerische Lösungen, wie etwa Kadrierung, zu Stereotypen bzw. stereotypisch verwendet. Bei diesen kann man dann schlecht von Vorurteilen sprechen.

⁶ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 13

⁷ Ebda. S. 7

2.3. Stereotyp und Vorurteil

Die oben genannten *Qualitäten* mögen zwar durchaus, die einen mehr die anderen minder, auf die Stereotypen im Film zutreffen, aber man muss erkennen, dass sie bereits in ihrer Definition sehr auf die Position eines Individuums abgestimmt sind. Stabilität bedeutet, dass sich das Stereotyp in der einzelnen Person nicht verändert, Konformität bringt diese Person mit anderen in Einklang, der *Second-Hand-Charakter* und die *Schablonenwirkung* beeinflussen das Denken dieser einen Person. Besonders leicht aufzunehmen wird das Stereotyp durch die Reduktion auf einige wenige Eigenschaften, die noch dazu emotional aufgeladen sind.

Diese Lesart des Stereotyps konzentriert sich also hauptsächlich auf das Individuum, den Empfänger und dessen Umgang mit dem Stereotyp. In ihr bildet sich das Stereotyp im Individuum selbst und wird in ihm verankert. Dadurch verschwimmen die Grenzen zwischen Vorurteil und Stereotyp; wenig verwunderlich ist es also, dass die beiden Wörter vom Deutschen Duden als Synonyme gehandelt werden.⁸

Für die folgende Arbeit stellt diese Synonymität allerdings ein Problem dar, denn für ein klares Verständnis und eine klare Arbeitsweise braucht man klare Definitionen. Dieses Problem war auch Wissenschaftlern in anderen Bereichen als der Sozial-Psychologie bewusst, die versuchten diesen Begriff weiter aus zu differenzieren. „Im Feld von Sprach- und Textanalyse kam der Begriff häufig mit dem Terminus „Formel“ zusammen[...].“⁹ Steve Neale, ein englischer Filmwissenschaftler hingegen verweist auf „mit dem Begriff ‚Stereotyp‘ auf im Alltagsbewusstsein in Form von Vorurteilen verankerte Menschenbilder.“¹⁰

Es scheint, als hätte jeder Wissenschaftler, der sich mit diesem Thema auseinander gesetzt hat, seine eigene Definition für den Stereotypie- Begriff, doch sie alle sind sich einig, dass es um dabei um *Codes*¹¹, *Muster*¹², *Formeln*¹³ und dergleichen geht.

⁸ http://www.duden.de/rechtschreibung/Vorurteil#block_4 Zugriff am 27.02.2012

⁹ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 23

¹⁰ Ebda. S. 13

¹¹ Ebda. S. 20

¹² Ebda. S. 22

¹³ Ebda. S. 23

Um in dieser glorreichen wissenschaftlichen Tradition zu bleiben und um, wie bereits besprochen, klares Arbeitswerkzeug zu schaffen, soll an dieser Stelle zunächst nur eine Unterscheidung zwischen „Vorurteil“ und „Stereotyp“ getroffen werden. Zu einem späteren Zeitpunkt wird dann eine eigene Definition vorgeschlagen, welche sich insbesondere für die Arbeit mit den Filmen als nützlich erweisen soll.

Ein Vorurteil ist ein *Gedankenkonstrukt*. Es ist die relativ simple, oft negative Vorstellung einer, wie auch immer geratenen, Gruppe von einer anderen Gruppe. Das Ziel ist es sich von dieser Gruppe abzugrenzen.

Ein Stereotyp ist die *Verkörperung* dieses Vorurteils in einem von Menschen geschaffenen Werk, in diesem Fall einem Film. Diese Verkörperung zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie immer wieder die gleichen Mittel verwendet, um bestimmte Wirkungen hervorzurufen.

Die Verbindung zwischen Stereotyp und Vorurteil ist eine zyklische; Stereotypen entstehen aus Vorurteilen. Diese Stereotypen transportieren bzw. kommunizieren in den Medien die Vorurteile aus denen sie entstanden sind. Dadurch werden die Vorurteile weiter verbreitet werden, was wiederum die erneute Verwendung von Stereotypen mit sich bringt.

2.4. Stereotypen im Film

In diesem Fall ist das erste und offensichtlichste Forschungsgebiet die Darstellung der Figuren in den jeweiligen Filmen. Wie man am Titel der Arbeit erkennen kann, soll dies auch die Hauptaufgabe sein.

Dennoch darf dabei nicht vergessen werden, dass der Film ein äußerst vielschichtiges Medium ist und dass es durch aus möglich ist, dass Stereotypen auch auf anderen Ebenen als den Figuren vor kommen können, so wie dies von Schweinitz beschrieben wird. Der Vollständigkeit halber soll nun ein kurzer Blick auf diese Ebenen geworfen werden und darauf, wie nach Schweinitz Stereotypen in ihnen vorkommen können.

Figuren

Schweinitz schlägt in seinem Buch vor, Figuren in Filmen auf zwei unterschiedliche Arten zu betrachten. Zunächst ist da die sozio-psychologische Betrachtung im Sinne von Stereotyp „als einfach strukturierte und stabilisierte Vorstellung über Menschen, die bestimmten Gruppen angehören, Vorstellungen, die im kulturellen Alltagsbewusstsein verankert“¹⁴ sind. Stereotypen als „Bilder vom Anderen“¹⁵ also.

Dies ist ein zentraler Punkt. Stereotypen sind immer die Vorstellungen von einer anderen Gruppe die ausgegrenzt bzw. differenziert werden soll. Seien es nun Cowboys und Indianer oder Polen und Deutsche. Diese Art der Darstellung dürfte besonders bei ZAKAZANE PIOSENKI eine große Rolle spielen, vor allem durch den geschichtlichen Kontext des Filmes. ZAKAZANE PIOSENKI ist der erste polnische Spielfilm nach dem Zweitem Weltkrieg¹⁶. Es ist davon auszugehen, dass durch eben diese Position ganz am Anfang der neuen polnischen Filmgeschichte ab 1946 eine Art Vorbildwirkung, wenn nicht sogar Prägung für alle darauf folgenden Filme stattgefunden hat.

Dieser Stereotypenform stellt Schweinitz Figuren gegenüber, „die als schematisch reduzierte, sofort an wenigen markanten Attributen erkennbare Konstrukte erscheinen.“¹⁷ Diese Art des *Figurenstereotyps*¹⁸ ist die Folge einer gewissen Evolution und meist ganz klar mit den Erwartungen eines bestimmten Genres in Verbindung zu bringen.

„Ein einmal in einem Text entwickelter Typ wird erst dann zum narrativen Topos - und damit zu einem Figurenstereotyp -, wenn er sich *durch die Wiederholung im intertextuellen Raum der Narration als konventionelles Figurenmuster etabliert hat.*“¹⁹

Geht man nun also davon aus, dass der Ansatz des Stereotyps als Bild vom Anderen auf ZAKAZANE PIOSENKI, als Ausgangspunkt für eine ganze Reihe an polnischen

¹⁴ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 44

¹⁵ Ebda. S. 43

¹⁶ Krzysztof Kucharski, *Kino Polskie. 1945-1959*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2008, S. 8

¹⁷ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 46

¹⁸ Ebda. S. 47

¹⁹ Ebda. S. 47

Kriegsfilmen, gesehen werden kann, dann erscheint es logisch, dass der zweite Ansatz vom Figurenstereotyp bei den darauf folgenden Filmen des Genres seine Anwendung findet. Natürlich kann es dabei zu einer gewissen Verschmelzung der beiden Sichtweisen kommen, auf die jedoch jeweils bei den Beispielen genauer eingegangen werden kann. Viel wichtiger als die mögliche Vermischung der beiden Arten, ist jedoch der Ursprung der diversen Darstellungen. Es darf nämlich nicht vergessen werden, dass es sich bei der Darstellung der Deutschen, besonders zum Zeitpunkt der Produktion von ZAKAZANE PIOSENKI, um ein Thema gehandelt hat, dass besonders traumatisch gewesen ist. Alle Beteiligten, sowohl Produzenten als auch Zuschauer, haben aus erster Hand erlebt, was in den Filmen gezeigt wird. Dadurch ist davon auszugehen, dass auch andere Faktoren bei der Darstellung und der Stereotypisierung wichtige Rollen gespielt haben.

Handlung

„Neben vielen anderen Momenten unterliegen auch *Situationen und Abläufe der Erzählten Handlungen* [...] Tendenzen der reduktiven Schematisierung und Konventionalisierung.“²⁰ Schweinitz weist darauf hin, dass nicht nur Figuren, sondern auch ganze Handlungsstränge zu Stereotypen werden können.

„Ob in Mantel-und-Degen-Filmen, in Abenteuer-, Detektiv-, Gangster oder Science-Fiction-Filmen, in Thrillern oder Horrorfilmen, in Melodramen oder Slapstick-Komödien - überall bewältigt eine jeweils oder weniger konventionelle Typage im Genre üblich Standardsituationen und Handlungsabläufe.“²¹

Solche Standardsituationen und Handlungsabläufe sind hauptsächlich das Ergebnis zweier Faktoren, zu einem der Erwartungshaltung des Publikums und zum anderen der emotionalen Manipulationsversuche am Publikum durch die Filmemacher. Die Erwartungshaltung des Publikums hat sich über die Jahre in den einzelnen Genres etabliert. Dies ist dann der Fall, wenn sich in einem Genre eine narrative Lösung eingesetzt wird, das Publikum diese akzeptiert und in weiterer Folge erwartet.

²⁰ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 53

²¹ Ebda. S. 58

Diese Lösung wird von anderen Werken dieses Genres immer und immer wieder übernommen. Das Publikum beginnt sich die neuen Werke genau aus diesem Grund wieder anzusehen, denn es erwartet Szenen und Lösungen die es aus dem Genre kennt.

Der zweite Faktor, die Manipulation passiert dadurch, dass Filmemacher erkennen, dass sich durch die etablierten *narrativen Stereotypen* gewisse emotionale Wirkungen im Publikum hervorgerufen lassen. Diese Möglichkeit nutzten die Filmemacher, um das Publikum zu beeinflussen.

„Eine Reihe dieser Handlungsmuster bietet im jeweiligen kulturellen Rahmen erprobte Bahnen für die Aktivierung identifikativer oder distanzierter Beteiligung, für komische Effekte oder für den Ausbau von starkem Spannungserleben bis hin zur Angstlust.“²²

Besonders wichtig dabei scheint, dass mit Hilfe solcher Handlungsmuster in Genres eigene Normen und Regeln aufgestellt werden;

„die ihre innere Wahrscheinlichkeit, Gesetzmäßigkeit und Kohärenz nicht primär durch den Bezug auf das Weltwissen der Rezipienten erhalten, sondern vor allem durch die Referenz auf stereotypische Wissensbestände im Feld der Imagination.“²³

Das bedeutet, dass durch die Etablierung von narrativen Stereotypen in einem Genre eine eigene, für dieses Genre, spezifische Welt mit ihren eigenen Regeln entsteht.

Diese Regeln sind nicht am allgemein gültigen Wissen der Zuschauer aufgebaut, sondern anhand der in dieser (diegetischen) Welt gültigen Handlungsmuster.

Sie verankern sich im Bewusstsein des Zuschauers und der Produzenten und werden dadurch dann auf anderen Filmen des Genres übertragen.

Schauspiel und Komposition

Als letztes zu betrachten bleibt die Basis eines jeden Filmes, das Schauspiel und die Bildkomposition. Auch hier gilt, wie bereits im Punkt davor besprochen, dass sich bestimmte Lösungen und Formen mit der Zeit durchgesetzt haben und zu Stereotypen geworden sind.

²² Ebda. S. 58

²³ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 58

Es sollte an dieser Stelle allerdings geklärt werden, dass mit den „Stereotype[n] des Schauspiels“²⁴ nicht die einzeln dargestellten Emotionen an sich gemeint sind. Die sind gewissermaßen von der Gesellschaft vorgegeben, auch wenn sich ihr Bild natürlich durch die Medialisierung verändert hat. Bei den *Stereotypen des Schauspiels* „handelt es sich meist um mehrgliedrige, zusammengesetzte Formen, die stets in einem bestimmten Typ von semantischem Kontext Anwendung finden.“²⁵

Diese Formen haben dabei im Laufe der Zeit diverse Veränderungen mitgemacht. Die Gesten wurden zunächst noch, aus dem Theaterschauspiel, in den Stummfilm übernommen. Sie waren ausschweifend und wirkten aus heutiger Sicht übertrieben. Im Laufe der Zeit wurden sie durch den bereits beschriebenen Kreislauf aus Erwartung und Adaptation zwischen Publikum und Produzenten immer mehr reduziert. Trotzdem haben diese Gesten, in welcher Form auch immer sie gezeigt wurden, nichts an ihrer Codierung verloren. Vielmehr sind sie durch die Vielzahl an Film,- und Fernsehproduktion und vor allem Serien präsenter denn je. Ähnlich wie bei den Handlungskonventionen gibt es auch hier ein *ausgemachtes Repertoire*, welches vom Publikum erwartet wird, auch wenn dieses Repertoire nicht unbedingt der realen Welt entspricht.

„Auch in diesem Fall gingen [gehen] die Modellformen *nicht* einfach in der Wiederholung oder Akzentuierung von Mustern auf, die man in der Realität, in der Lebenswelt [...] beobachten konnte. Sie besaßen [besitzen] vielmehr einen hohen Grad kultureller Eigenständigkeit.“²⁶

Schweinitz sieht dabei diese Stereotypen des Schauspiels nicht als Hindernis für eine individuelle bzw. originelle Performance, vielmehr sieht er diese Stereotypen als Mittel zum Zweck:

„Stereotypen und Individualität [sind] nicht als prinzipielle Antagonismen zu verstehen[...] sondern [,dass] Individualität unter anderem im Wechselspiel mit einem relativ stabilen persönlichen Repertoire von (kulturellen und eigenen) Stereotypen entsteht.“²⁷

²⁴ Ebda. S. 64

²⁵ Ebda. S. 65

²⁶ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 65

²⁷ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 74

Bildkomposition hingegen ist der am meisten technische Aspekt des Filmes, bei dem es zur Stereotypisierung kommt. Sie wird von Schweinitz im Vergleich mit den anderen Themen nur sehr kurz behandelt. Dies ist verwunderlich, denn von all den Aspekten des Films ist das Bild womöglich nicht das, was sich am meisten in unsere bewusste Erinnerung einprägt, wohl aber das, was sich am meisten ins Unterbewusste einprägt. Das Bild bzw. die optische Inszenierung von jemandem oder etwas, wie es in Filmen gezeigt wird, hat die Gesellschaft geprägt und wird es auch weiterhin tun. Besonders wenn sich diese Gesellschaft, wie das heutzutage der Fall ist, immer mehr weg vom geschriebenen Wort und hin zum (Video,-) Film wendet. Alle Vorstellungen von Dingen, mit denen der Normalverbraucher nicht selber in Berührung kommen kann bzw. die er nicht selbst erleben kann bzw. will wie zum Beispiel Aliens, Haie und der Krieg, stammen aus Filmen. Ein Handlungsstrang kann zwar die Motivation oder Ausrichtung einer Figur vermitteln, er wird jedoch früher oder später vergessen werden. Das Bild hingegen bleibt eingeprägt.

Ebenso wie bei den anderen Aspekten funktioniert auch das *Ikonographischen Muster*²⁸ hauptsächlich durch Reduktion und Wiederholung. Als *ikonographisches Muster* bezeichnet Schweinitz produktions-technische Elemente, die bei der Darstellung von z.B. dem Gesicht einer Frau immer wieder gleich verwendet werden, wie etwa das Zusammenspiel aus Make-up, Licht und einem Close-up. Durch die technischen Möglichkeiten der Kamera kann diese Reduktion auf sehr interessante Weise erfolgen. Es können, wie im Beispiel von Schweinitz beschrieben, einige Details eines Gesichtes verstärkt und andere versteckt werden.

„Die für das Individuum charakteristischen Gesichtszüge werden teilweise unterdrückt und stattdessen werde eine Art allgemeiner Maske betont, die sexuelle Symbole wie Lippen, Augen und Wimpern hervorhebt. Dieser optische Typ wird nun [...] gerne in Nahaufnahmen präsentiert, welche ihrerseits durch *kompositionelle Stereotype* geprägt sind.“²⁹

²⁸ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 76.

²⁹ Ebda. S. 77.

2.5. Zusammenfassung Stereotypen

Stereotypen sind im weitesten Sinn also Muster, die sich im Laufe der Zeit und über verschiedene Werke, in diesem Fall Filme, entwickelt haben. Sie können auf allen Ebenen des Films vorkommen, haben jedoch unterschiedliche Funktionen. Im gewissen Genres etwa fungieren Stereotypen als Grundgerüst; sie stellen klar, was der Zuschauer erwartet und erwarten kann und sind somit nicht unbedingt negativ zu bewerten.

Ähnliches gilt auch für die Handlung, wobei hier das Urteil negativer ausfallen kann, wenn etwa Handlungen kitschig oder klischeehaft werden. Bei Figuren und damit einhergehend der Bildkomposition sind Stereotypen zumeist nicht positiv bemessen. Diese Stereotypen sind es jedoch, die die Vorstellung der Gesellschaft am meisten prägen.

2.6. Kritik an Schweinitz

Schweinitz definiert *Stereotyp als das Bild vom Anderen*, nur um bald darauf diese Definition durch die Einführung von weiteren Termini zu verwässern. Er unterscheidet zwischen *Figurenstereotyp*, *narrativem Stereotyp*, *der Stereotype des Schauspiels* und *dem kompositionellen Stereotyp* und fasst somit gewissermaßen alles, was irgendwie wiederholt in diversen Filmen vorkommt unter dem Mantel des Stereotyps.

Das erleichtert die Arbeit mit dem Begriff nicht unbedingt. Daher soll an dieser Stelle, die Unterscheidung zwischen Vorurteil und Stereotyp von zuvor aufgreifend, eine eigene Definition von Stereotyp vorgeschlagen werden, mit dieser welcher in weiterer Folge in den Filmen gearbeitet wird:

Ein Stereotyp ist eine Figur, die in kaum veränderter Form immer und immer wieder in verschiedenen Filmen vor kommt, ohne dass sich etwas an ihrem Kontext ändert. Dabei spiegelt sie oft die Vorurteile einer Gesellschaft wieder.

Der Kontext ist dabei insofern wichtig, als er im Grunde bestimmt, ob es sich bei der Figur um ein Stereotyp handelt oder nicht und wenn ja, ob dieses gedankenlos übernommen wird oder bewusst dekonstruiert wird. Steven Seagal als Ex-CIA Agent

in einem seiner *Straight-to-DVD* Filme ist ein klassisches Stereotyp, Seagal in der selben Rolle als Bösewicht in *MACHETE* (2010, Robert Rodriguez) ist eine Auseinandersetzung mit diesem Stereotyp, die nur durch die bewusste Anspielung auf das bereits Etablierte funktionieren kann. Genauso verhält es sich mit den Deutschen im polnischen Film, nur durch den Kontext des polnischen (Kriegs-) Filmes werden die Deutschen in der Regel zu Nazis und die Nazis zum nationalen, rassistischen Stereotyp.

Dabei spielen alle Aspekte die Schweinitz nennt natürlich eine wichtige Rolle, denn sie alle tragen zur Kreation dieser Figur bei. Die Handlungen die die Figur beschreitet, ihr Name, ihr Aussehen, ihre Sprache, wie sie vom Schauspieler dargestellt wird und wie sie im Endeffekt auf der Leinwand gezeigt wird, sind Aspekte die diese Figur zu dem machen, was sie ist. Sind diese Faktoren nun reduziert oder folgen starr Mustern und Konventionen, dann ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass es sich bei der Figur um ein Stereotyp handelt. Die Faktoren selber werden jedoch nicht zu Stereotypen, daher an dieser Stelle der Vorschlag, nicht wie Schweinitz von *narrativen* und *kompositionellen Stereotypen* etc. zu sprechen, sondern diesen Begriff wirklich nur für die Figur an sich zu reservieren, während man in den anderen Gebieten statt dessen Konventionen, Mustern oder Schemata verwendet. Dies soll von nun im weiteren Verlauf der Arbeit so gehandhabt werden.

Weiters muss noch einmal auf die Bildebene des Filmes eingegangen werden, die bei Schweinitz hauptsächlich im Bezug auf ihre (starre) photographische Komponente beschreibt und relativ schnell auf *ikonographischen Muster* und *kompositionelle Stereotype* reduziert. Es muss angemerkt werden, dass das Bild im Film aus weitaus mehr Teilen besteht als von Schweinitz in Erwägung gezogen werden. Angefangen mit der Szenographie, in der die Szene spielt, über die Kostüme, das Licht und die Inszenierung der Bewegungen von Schauspielern und Kamera wird eine Welt kreiert, die erst mit der Kamera eingefangen werden muss und in der alle Elemente ihren Teil zur Entwicklung eines Stereotyps tragen können, nicht nur die von Schweinitz genannten.

Wenn ein Deutscher in einem polnischen Film grundsätzlich ein Nazi ist und in Uniform auftritt, so ist das ebenso Teil des Stereotyps, wie wenn deutsche Offiziere sich nur

in prunkvollen Ballsälen amüsieren. Das alles sind Teile der bildlichen Aufbereitung eines Films, die nicht außer Acht gelassen werden sollten. Zusätzlich kommt hinzu, dass es nicht die einzelnen Merkmale sind, die aus einer Figur ein Stereotyp machen, es ist ein Zusammenspiel der Elemente, die aus dem Ganzen mehr machen, als nur die Summe der einzelnen Teile.

3. Der geschichtliche Hintergrund

3.1. Vor 1939

Die notierte polnische Geschichte beginnt etwa im 10. Jahrhundert, als Herzog Mieszko die diversen slawischen Stämme in Polen unter sich vereint hat. Um 996 ließ er sich als Herrscher Polens Taufen, um so Polen in die Gemeinschaft Christlicher Länder einzuführen.³⁰ Während Mieszkos Polen unter der Herrschaft seines Sohnes Bolesław gewissermaßen zum Partner Deutschlands unter Kaiser Otto III. wurde, änderte sich das Radikal nach dem plötzlichen Tod Ottos. Bolesław besetzte deutsche Territorien und stärkte damit den polnischen Staat, was wiederum Ottos Nachfolger Heinrich II. beunruhigte. Die Folge war der erste große Krieg zwischen den Nachbarn, der 16 Jahre dauerte, nämlich von 1002 bis 1018.³¹

Man kann also durchaus sagen, dass der polnisch-deutsche Konflikt solange besteht wie das Land Polen. Viele Vorkommnisse vertieften die Feindschaft jedoch noch mehr. Zunächst waren es die Jahrhunderte an Streitigkeiten mit dem Deutsch-Orden, die im Krieg mündeten, welcher mit der Schlacht bei Tannenberg (1410) endete. Diese wird in Polen jedes Jahr gefeiert und nachgestellt.³²

Der Höhepunkt der Animositäten (vor dem Zweiten Weltkrieg) war jedoch die Teilung Polens im 18. Jahrhundert. In drei Wellen, 1772, 1793 und 1795, teilten die Großmächte Deutschland (Preußen), Russland und Österreich-Ungarn Polen unter sich auf, solange, bis der souveräne polnische Staat vollständig verschwunden war. Dieser Zustand wurde bis nach dem Ende des Ersten Weltkrieges beibehalten. Erschwerend kommt noch hinzu, dass der seit 1862 regierende Otto von Bismarck wiederholt versuchte, das „Polentum“ auszumerzen und alle Polen zu germanisieren.³³

³⁰ Alicja Dybkowska/Jan Żaryn/Małgorzata Żaryn, *Polskie dzieje od czasów najdawniejszych do współczesności*. Warschau: PWN 2006, S. 4

³¹ Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 6

³² Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 61

³³ Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 198

„In Schulen wurde die Verwendung von Polnisch nur in den jüngsten Klassen der Grundschulen erlaubt und im Religionsunterricht; In Mittelschulen wurde Polnisch zu einem Wahlfach. Polnische Lehrer und Beamte wurden entlassen. Namen, Nachnamen und geographische Bezeichnungen wurden eingedeutscht, während die Post die Annahme von Paketen verweigerte die auf Polnisch adressiert waren. Per Verordnung wurde der Gebrauch von Polnisch in der Bahn, den Apotheken und sogar auf Friedhöfen verboten.“³⁴

Diese enge Verknüpfung der beiden Länder hat zwei Ergebnisse zur Folge; zum einen wurde das Feindbild der „Deutschen“ über Jahrhunderte heran gezüchtet, so dass man davon ausgehen kann, dass sogar ohne den Zweiten Weltkrieg die Beziehung zwischen Deutschland und Polen keine gute gewesen wäre. Zum anderen, und dieser Gedanke scheint für diese Arbeit wichtig, hat das aber auch zur Folge, dass das Bild vom Deutschen kein abstraktes, *aus zweiter Hand vermitteltes*, wie es Schweinitz nennt, gewesen ist.

3.2. Polen und Deutschland im Zweiten Weltkrieg

Am 1. September 1939 marschierten deutsche Truppen über die Grenze zu Polen und begannen damit den Zweiten Weltkrieg. Die polnische Armee leistet Widerstand, doch auf Grund von technologischer und zahlenmäßiger Unterlegenheit waren die deutschen Truppen schon am siebten Tag der Kampfhandlungen in Warschau.

Am 17. September griffen die Truppen der UDSSR in den Kampf ein, auf Seite der Deutschen. Sie begannen Territorien vom Osten aus einzunehmen. Am 5. Oktober verloren die Polen die letzte Schlacht gegen die von russischen Fliegern unterstützte Deutsche Armee und der Polenfeldzug war zu Ende. 200.000 Polen, zu einem großen Teil aus der Zivilbevölkerung, wurden verletzt oder getötet. 300.000 polnische Soldaten und Offiziere gelangten in die deutsche Gefangenschaft und 200.000 in die russische.³⁵ Die beiden Großmächte teilten die eroberten Gebiete erneut unter sich auf, doch viele polnische Politiker hatten es geschafft, nach den Kampfhandlungen nach Frankreich zu gelangen, wo eine Exilregierung gegründet wurde, welche mit dem Fall Frankreichs ihren Sitz nach London verlegte.

³⁴ Ebda S.198. Übersetzt vom Verfasser.

³⁵ Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 268-270

Die Anerkennung dieser Regierung durch Großbritannien, Frankreich und die USA „bedeutete, dass trotz der Niederlage der polnische Staat weiterhin existierte.“³⁶

Die Besatzungsmächte vereinbarten miteinander „die gemeinsame Hilfe zur Bekämpfung konspirativer Tätigkeiten durch die Polen.“³⁷ Die westlichsten Teile Polens wurden direkt dem Dritten Reich einverleibt und sollten innerhalb von 10 Jahren germanisiert werden.

„In Grundschulen galt nur mehr Deutsch, ebenso wie in Ämtern, auf der Straße und sogar in Kirchen. Alle Beweise polnischer Kultur wurden vernichtet oder ins Dritte Reich gebracht.[...] Es war erlaubt Polen ohne einen Gerichtsbeschluss zu verhaften und in Lager zu bringen, sie zu enteignen oder sogar in öffentlichen Exekutionen zu ermorden.“³⁸

Zentralpolen wurde zum so genannten Generalgouvernement, welches nur der wirtschaftlichen Ausbeute dienen sollte.

„Hitler hatte nicht nur die >>Vernichtung Polens als Staat<< angeordnet (22.8.1939), sondern auch gemäß der NS-Rassenideologie beschlossen, die Polen auf ein Volk von Arbeitskräften ohne Kultur und nationales Eigenleben zurückzustufen.“³⁹

Strenge Gesetze wurden über die Bevölkerung verhängt, während Schulen, Zeitungen, Kinos und Theater geschlossen wurden.⁴⁰

„Den Deutschen war bewusst, dass es ihnen nicht gelingen würde die polnische Bevölkerung durch Verbote allein zu unterdrücken. In das Gebiet des Generalgouvernements wurden mehr Gestapo Kräfte beordert als in irgendein anderes besetztes Land.“⁴¹

Ab 1940 begannen die Nazis mit der Errichtung von Konzentrationslagern in Polen, insgesamt wurden in okkupierten Territorien an die zweihundert Lager errichtet.

³⁶ Ebda. S. 271. Übersetzt vom Verfasser

³⁷ Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 272

³⁸ Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 274

³⁹ Andrea Schmidt-Rösler, *Polen. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Regensburg: Friedrich Pustet 1996, S. 185

⁴⁰ Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 274

⁴¹ Ebda. S. 275. Übersetzt vom Verfasser

Sie sollten zunächst das Dritte Reich mit Zwangsarbeitern versorgen und in weiterer Folge bei der Vernichtung ganzer Volksgruppen eingesetzt werden. Das größte Lager befand sich in Auschwitz.

„Es wurden auch so genannte Vernichtungslager gebaut wie etwa in Treblinka in denen die Nazis zunächst Juden [...] und in weiter Folge Polen systematisch ermordeten.“⁴²

3.3. Der polnische Widerstand

Wie die deutschen Besatzung funktioniert hat, kann man sich vermutlich vorstellen, um die Filme, die in dieser Arbeit besprochen werden, jedoch besser zu verstehen, muss man auch wissen, wie die Polen auf diese Besatzung reagiert haben.

Innerhalb weniger Wochen nach dem Fall Warschaus hatten sich bereits hunderte kleinerer Untergrundbewegungen gebildet. Dies lässt sich vor allem auf die Erfahrung der Polen durch die bereits angesprochenen drei Teilungen zurückführen.

Auf Befehl des polnischen Oberkommandos blieben viel hochrangige Offiziere im Land, um den Widerstand zu organisieren, sie gründeten das, woraus in weiter Folge die *ARMIA KRAJOWA* (AK), die polnische Heimatarmee, entstehen sollte.

Die AK war der militärische Arm der polnischen Untergrundregierung, welche sich nach der Exilregierung in London richtete. Am Höhepunkt bestand die AK aus 380.000 Soldaten, 10.000 davon waren Offiziere.⁴³

Im Vergleich zur zivilen Untergrundbewegung erblasst die AK jedoch.

Millionen Polen waren daran beteiligt, praktisch den gesamten Staat im Untergrund fortzuführen, sie gründeten Gerichte, Schulen und Druckereien. Als die Nazis die Universitäten schlossen, wurden sogar geheime Vorlesungen abgehalten, so dass am Ende des Krieges an der geheimen Warschauer Universität über 2.000 Studenten inskribiert waren. Unter den Studenten der geheimen Krakauer Universität befand sich unter anderem auch Karol Wojtyła, der später Papst Johannes Paul II werden sollte.⁴⁴

⁴² Ebda. S. 276. Übersetzt vom Verfasser

⁴³ Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 280

⁴⁴ Vgl. Schmidt-Rösler, *Polen*, S. 197

Der wohl wichtigste Aspekt des polnischen Untergrundstaates war jedoch seine Akzeptanz in der Bevölkerung. „Seine Gesetze und Verbote wurden von fast allen Polen befolgt.“⁴⁵

Nachdem sich 1941 Hitler gegen Stalin gerichtet hatte und 1943 die Deutsch- Russische Front zusammen gebrochen war, begannen die Deutschen mit der Liquidierung des polnischen Volkes.⁴⁶ Straßenrazzien waren an der Tagesordnung und tausende Polen wurden in Lager gebracht. Die Stimmung in der Bevölkerung wurde immer schlechter. Während zunächst hauptsächlich ziviler Widerstand auf die Besatzungskräfte ausgeübt wurde, begann der militärische Widerstand ab 1942 immer stärker zu werden. Hauptsächlich handelte es sich dabei um Sabotageaktionen, es wurden jedoch, nach von Untergrundgerichten durchgeführten Prozessen, Urteile für Kriegsverbrechen vollstreckt und „über 5.000 Anschläge auf Deutsche verübt.“⁴⁷ Für jede solche Aktion wurde die Zivilbevölkerung bestraft, denn die Deutschen führten die so genannte Kollektivverantwortung ein.

„Für jeden Akt des Widerstandes von Seiten des polnischen Untergrundes, drohte den, in den Strassenrazzien, gefangenen Geiseln der Tod. [...] Nach einem erfolgreichen Anschlag auf den Henker der Hauptstadt - den Kommandanten der SS und Polizei Gen. Franz Kutscher - durchgeführt von Soldaten der AK, ermordeten die Deutschen 800 Geiseln.“⁴⁸

Doch nicht nur die legitime polnische Regierung hatte ihrer Untergrundarmee, auch die Kommunisten, die versuchten sich als alternative Regierung zu etablieren, das *POLSKI KOMITET WYZWOLENIA NARODOWEGO* (PKWN, Polnisches Komitee zur nationalen Befreiung) gründeten ihre eigene Armee, die *ARMIA LUDOWA* (AL, die Volksarmee). Das PKWN und die AL wurden nicht nur von der UDSSR anerkannt und unterstützt, sondern hauptsächlich von NKWD- Agenten(Geheimdienst der UDSSR) geschützt und geleitet. Diese Aufspaltung spielte besonders Stalin in die Hände, der mit Hilfe der PKWN große polnische Territorien der UDSSR einverleiben konnte.

⁴⁵ Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 288

⁴⁶ Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 287

⁴⁷ Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 289. Übersetzt vom Verfasser

⁴⁸ Ebda. S. 287. Übersetzt vom Verfasser

Hinzu kam, dass Stalin und die PKWN versuchten, ein unabhängiges Polen zu verhindern und aktiv gegen die polnische Exil,- und Untergrundregierung, sowie die AK wetterten.⁴⁹ 1944 hatte der russische Gegenangriff Warschau fast erreicht.

„Die Bevölkerung der Hauptstadt wartete auf den Moment, an dem sie sich für fünf Jahre Besatzung, die Bombenangriffe von 1939, die Strassenrazzien und die öffentlichen Hinrichtungen rächen konnte.“⁵⁰

Die Führung des Warschauer Untergrundes entschied, dass dies der beste Zeitpunkt wäre, Warschau zurück zu erobern, in der Hoffnung, dass, sobald die Kämpfe anfangen, die Rote Armee sie unterstützen würde.

Am 1. August 1944 um 17 Uhr begannen Kräfte der AK wichtige Stellungen der Deutschen in Warschau anzugreifen.

„Die AK bestand in Warschau zwar aus circa 40.000 Menschen, aber viele der Soldaten des Untergrunds waren nicht einmal mit Handfeuerwaffen ausgestattet; die häufigste Bewaffnung war der Molotov Cocktail. Die Leitung der AK ging davon aus, dass die Kämpfe drei Tage lang geführt werden können. Danach sollten die Russen eintreffen.“⁵¹

Am fünften Tag des Aufstandes begannen die Deutschen mit dem Gegenangriff, laut Befehl aus Berlin war Warschau dem Boden gleich zumachen und all seine Bewohner waren zu liquidieren.⁵² Nach erbitterten Kämpfen über dreiundsechzig Tage hinweg, in denen über 150.000 Menschen starben, kapitulierte das polnische Oberkommando. Die Rote Armee hatte nicht in die Schlacht eingegriffen.

Die Folgen des Aufstandes waren fürchterlich, die Stadt ist war fast vollständig zerstört worden, die Bevölkerung wurde umgesiedelt oder in Lager deportiert. Der polnische Exilpremier trat zurück und an seine Stelle kam ein Sozialist, was die Lage der Exilregierung schwächte und dementsprechend die des PKWN stärkte.⁵³

⁴⁹ Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 293-295; S. 300

⁵⁰ Ebda. S. 296. Übersetzt vom Verfasser

⁵¹ Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 297

⁵² Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 297

⁵³ Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 300

3.4. Nach dem Krieg

Nachdem am 8. Mai 1945 Deutschland kapitulierte, hofften die Alliierten, dass die UDSSR sie auch im Krieg gegen Japan unterstützen würde und machten Stalin Zugeständnisse. Die Grenzen Polens wurden neu gezeichnet, das ganze Land nach Westen gerückt. Die östlichen Territorien wurden der UDSSR einverleibt, während Teile Deutschlands nun zu Polen gehören sollten. Als die Beziehung zwischen den Alliierten und der UDSSR immer schlechter wurden, übernahm die UDSSR praktisch die Kontrolle über Polen. Die Exilregierung wurde gezwungen, die Macht im neu gegründeten Parlament an das PKWN abzugeben und hatte nur mehr nach außen hin ein Mitspracherecht. Besonders die Kräfte der AK waren den Kommunisten ein Dorn im Auge, da sie nicht bereit waren, die Ablösung einer Besatzung durch eine andere zu akzeptieren. Das NKWD bekämpfte jeglichen Widerstand, ob politischen oder militärischen, erbarmungslos. Tausende der ehemaligen Freiheitskämpfer, die den Zweiten Weltkrieg überlebt hatten, landeten nun in sowjetischen Arbeitslagern.⁵⁴ Ende der 1940er Jahre war Polen komplett in der Hand der Kommunisten und das polnische Pendant zur Stasi das *URZĄD BEZPIECZEŃSTWA* (UB, Amt für Sicherheit) sorgte dafür, dass das gesamte Land die Linie hielt.

3.5. Der filmgeschichtliche Hintergrund

Bekanntlich war für Lenin das Kino die wichtigste aller Künste, und so war auch den polnischen Kommunisten bewusst, wie wichtig der Film für ihre Zwecke sein würde. Bereits im Mai 1945 wurde daher ein Paragraf ins Leben gerufen, der „besonderen Wert für die Interessen des Staates“⁵⁵ der gesamten Filmindustrie inklusive Kinos zusprach. Dies erlaubte es den Kommunisten, Kinos und Equipment zu beschlagnahmen. Am Ende des Jahres 1945 hatte die speziell gegründete „Abteilung Kinofizierung“ 366 Kinos beschlagnahmt. Zusätzlich wurden mobile Kinos ins Leben gerufen, deren Zahl am Ende der vierziger Jahre an die 180 betrug.⁵⁶

⁵⁴ Vgl. Dybkowska/Żaryn/Żaryn, *Polskie dzieje*, S. 307-309

⁵⁵ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów: Videograf II 2009, S. 124

⁵⁶ Vgl. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 124

Die technischen Möglichkeiten, um neue Inhalte produzieren zu können, sicherten sich die von den Kommunisten zugelassen Filmemacher durch Plünderungen, hauptsächlich in Berlin. So soll Film und Labor Equipment im Wert von zwei Millionen Dollar nach Polen geschafft worden sein.⁵⁷

Am 12. November 1945 wurde dann die gesamte Filmindustrie in Polen verstaatlicht und monopolisiert⁵⁸ „Filme sollten von nun an das Resultat des Auftrags eines staatlichen Produzenten und der künstlerischen Möglichkeiten der Filmemacher sein.“⁵⁹

Ironischer weise hat es auch vor dem Krieg eine Filmzensur gegeben, doch diese hatte sich hauptsächlich mit der Zensur von kommunistischen und sozialistischen Inhalten beschäftigt. So wurde unter anderem PANZERKREUZER POTIOMKIN (1925, Sergei Eisenstein) verboten, aber auch DROGA MŁODYCH (1936) ein Film von Alexander Ford. Der gleiche Aleksander Ford wurde nach dem Krieg der erste Chef des Departements für Film Propaganda und somit Herrscher über die gesamte polnische Filmindustrie.⁶⁰

⁵⁷ Vgl. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 125

⁵⁸ Vgl. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 125

⁵⁹ Ebda. S. 125. Übersetzt vom Verfasser

⁶⁰ Vgl. Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, Krakau: TAIWPN Universitas 2006, S. 20/76

4. Verortung der Filme

Die drei in weiter Folge besprochenen Filme wurden aus einer Reihe von fast zwanzig Filmen ausgewählt, die alle frei im Handel in Polen erhältlich sind. Die hier betrachteten Filme wurden ausgesucht, weil sie aus diversen Gründen besonders aus der Masse herausstachen und weil sie wegen der großen zeitlichen Abstände, in denen sie produziert worden sind, die Entwicklung der Stereotypen genauer erkennbar machen.

In einem größeren Rahmen hätte jeder Filme sein eigenes Kapitel verdient, da es keinen einzigen Filme gibt, in dem nicht etwas Interessantes, Aufschlussreiches oder haarsträubend Verrücktes vorkommt. Um den Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht zu sprengen, sollen einige der übrigen Filme - jeweils mit einer kurzen Beschreibung der Besonderheiten - später (in Punkt 9) erwähnt werden.

5. Zakazane Piosenki (1947)

ZAKAZANE PIOSENKI war der erste nach dem Weltkrieg realisierte und zugelassene polnische Film.⁶¹ Es wurden bereits vor ZAKAZANE PIOSENKI einige Film gedreht, doch die hatten es nicht durch die Zensur geschafft. Ursprünglich sollte der Film eine Dokumentation über die Lieder des Untergrundes werden, wurde dann aber zu einem fiktionalen Spielfilm adaptiert.⁶² Besonders interessant ist die Tatsache, dass der Film zunächst seine Premiere am 8. Jänner 1947 hatte, bald aber wieder aus den Kinos gezogen wurde. „Der leichte Ton des Filmes entsprach nicht der Tragödie, welche das Volk vor wenigen Jahren erlebt hatte“⁶³

Der Film durchlief einige Veränderungen, hauptsächlich, was das Bild der Deutschen anging. Im Handel heutzutage befindet sich lediglich die zweite Fassung des Filmes, durch einen Zufall ist während der Forschungen eine andere Version aufgetaucht, welche einen spannenden Einblick in die Veränderungen erlaubt.

5.1. Handlung

Der Film beginnt mit Bildern des zerstörten Warschaus. In einer kleinen Wohnung sind mehrere Männer um ein Klavier versammelt und singen Lieder. Der Protagonist Roman erzählt davon, wie diese Lieder von der Bevölkerung gesungen wurden, um die Moral anzuheben und um ein Zeichen des Widerstandes zu setzen. Von seinen Kameraden dazu angehalten, setzt er sich ans Klavier und beginnt die Geschichte der „Verbotenen Lieder“ zu erzählen.

Es ist 1939, kurz nach dem Sieg der Deutschen über die Polen. Aus dem Off erzählt Roman, dass sich Musiker vor der in der Belagerung Warschaus zerstörten Philharmonie versammelt haben und als Akt des Widerstandes die Warschawianka, ein bekanntes polnisches Lied spielten. Einer der Musiker kommt in Romans Wohnung, in der Roman mit seiner Mutter und seiner Schwester Halina lebt. Er will Roman zum mitmachen

⁶¹ Vgl. Krzysztof Kucharski, *Kino Polskie*, S. 8

⁶² Vgl. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 131

⁶³ Krzysztof Kucharski, *Kino Polskie*, S.9 Übersetzt vom Verfasser

überreden. Roman und seine Familie sind hellauf begeistert. Während die Geschwister sofort das Haus verlassen um beim Konzert mitzumachen, hofft die Mutter noch, dass der Krieg maximal bis Weihnachten dauern wird. Das Konzert wird von deutschen Marschgesängen übertönt, während das Bild marschierende deutsche Truppen zeigt. Zurück in der Rahmenhandlung erzählt Roman davon, wie die Deutschen versuchten, die polnische Moral mit ihrem Gesang zu zerstören und wie die Polen mit eigenen Liedern konterten. Zwei Lieder später, trifft Halina in einem Restaurant ihren Geliebten Ryszard, einen Freund von Roman. Sie ist voller Optimismus, denn Gerüchten zufolge, sollen alle deutschen Truppen Warschau verlassen haben. Gerade als sie dies Ryszard erzählt, dringt von außen erneut der deutsche Marschgesang durch, sie verzweifelt, doch Ryszard muntert sie auf. Er verabredet sich mit ihr, doch zuvor muss er zu einem Treffen des Untergrundes. Ein weiteres Lied folgt, es wird von verschiedenen Personen, Kindern, verletzten Soldaten etc. gesungen, der letzte Sänger ist ein blinder Mann mit einer Ziehharmonika. Als er eine Strophe singt, steht plötzlich ein SS Offizier vor ihm. Langsam greift der Offizier nach seiner Waffe. Eine Frau schaut entsetzt zu, wie der Offizier den blinden Sänger erschießt.

Aus dem Off erzählt Roman von geheimen Konzerten in privaten Wohnungen, zu denen sich die Menschen trotz der Gefahr versammelten um „für kurz in Polen zu sein und nicht in im Generalgouvernement“. Er erzählt davon, dass die Deutschen versuchten, durch Trivialmusik und Unterhaltung sowie Glücksspiel „dem Sklavenvolk, einen Sklavengeist aufzuzwingen.“

Mit einem weiteren Lied wird die Figur einer Volksdeutschen etabliert, also einer Polin, die ihren Namen eingedeutscht hatte und positiv den Deutschen gegenüberstand. Sie ist eine Nachbarin von Roman und Halina. Ein kleinere Junge singt ein weiteres verbotenes Lied in einer Straßenbahn, in der auch die Volksdeutsche sitzt, ein weiterer SS-Offizier sitzt ihr zwar gegenüber, schläft aber und hört das aufrührerische Lied nicht. Die Volksdeutsche weckt ihn und macht ihn auf den Jungen aufmerksam. Als der Offizier reagiert, flüchtet der Junge aus der Straßenbahn, er wird auf der Flucht von einer Streife erschossen. Halina wird Zeugin des Geschehens.

Halina ist nun aktiv bei der Untergrundbewegung, sie schmuggelt Waffen und Waffenteile aufs Land und nach Warschau zurück, um die Partisanen zu unterstützen.

Während einer dieser Zugfahrten wird von den Passagieren, die alle Essen vom Land in die Stadt schmuggeln ein weiteres Lied gesungen. Plötzlich betreten zwei deutsche Wachen den Waggon, sie blicken mahnend auf einen der Passagiere, widmen sich dann doch anderen Passagieren zu. Während dessen geht der Erwischte mit seinem Hut durch die Menge, jeder steuert etwas Geld bei. Der Passagier steckt einem der Soldaten das Geld zu und sie ziehen davon.

Beim Verlassen des Waggons bleibt der Soldat jedoch bei Halina stehen, die die Waffen im Geigenkoffer versteckt hat. Der Soldat hebt den Koffer, glaubt jedoch, dass Halina Speck schmuggelt. Er wünscht ihr „Guten Appetit“ und lässt sie weiterfahren, ohne den Koffer zu öffnen.

Zurück in ihrem Wohnhaus bringt Halina einem Nachbarn ein Lebensmittelpaket. Bei dem Nachbarn handelt sich um einen Juden, der sich mittlerweile das zweite Jahr in der Wohnung versteckt und diese seit dem nicht verlassen hat. Während einer weiteren Gesangsnummer wird ein Polizist von dem Lied, welches im Innenhof des Hauses gesungen wird, angelockt. Dort trifft er auf die Volksdeutsche, die ihn über den Juden informiert. Dabei wird sie erneut von Halina beobachtet. Während das Lied noch spielt, sitzt der Polizist bereits in der Wohnung des Juden. Dieser ist dabei, ihm sein gesamtes Geld und seine Wertsachen zu geben.

Die nächste Nummer beginnt sogleich darauf, das Lied handelt passenderweise von einer Volksdeutschen, die Leute bespitzelt. Aus der singenden Gruppe lösen sich zwei Männer. Die Volksdeutsche aus Romans Haus ist gerade dabei, sich schön zu machen, die Männer verschaffen sich Zugang zu Ihrer Wohnung, Schüsse fallen und die Männer verschwinden wieder in der Menge.

Die Wohnung der Geschwister wird von SS-Offizieren und der Gestapo durchsucht, nur die Mutter ist anwesend. Sie behauptet, nicht zu wissen, wo sich Roman befindet. Die durch das Warten gelangweilten Offiziere zwingen die ältere Frau „Deutschland, Deutschland über alles“ zu spielen. Als die Mutter dies nicht kann, wird einer der Offiziere wütend, er schlägt ihr über die Hände und stößt sie mit den Worten „Du polnisches Vieh!“ vom Klavier weg. Einer seiner Kollegen nimmt am Klavier Platz

und beginnt deutsche Lieder zu spielen. Dadurch werden die Geschwister gewarnt, die gerade dabei waren mit Ryszard heim zukommen. Roman und Ryszard beschließen, Warschau zu verlassen und sich den Partisanen im Wald anzuschließen.

Mit einem weiteren Lied wird das Partisanen-Camp eingeführt. Die Stimmung ist angespannt, eine große Aktion steht an. Ryszard bittet Roman, etwas für ihn zu spielen, denn er macht sich Sorgen, dass er den Tag nicht überleben wird. Roman beruhigt ihn, kommt aber nicht dazu zu spielen, da der Einsatz beginnt. Im Laufe des Einsatzes, bei dem von den Partisanen eine Brücke und ein Zug gesprengt wird, stirbt Ryszard. An seinem Grab spielt Roman für ihn doch noch das Lied.

Die Handlung in Warschau setzt am Tag des Ausbruchs des Warschauer Aufstandes wieder ein. Halina besucht ihre Mutter, welche sich große Sorgen macht. Der Aufstand beginnt und wird in verschiedenen Szenen gezeigt. Halina ist Teil der Untergrundarmee, sie trägt Versorgung aus und verbindet Verwundete. In einer Bar, in der sich verschiedene Soldaten versammelt haben und singen, befindet sich auch Roman. Als Halina ihn dort auffindet, erwartet sie voller Vorfreude auch Ryszard. Zu ihrem Entsetzen erklärt ihr Roman, dass Ryszard den Einsatz nicht überlebt hat. Er bittet sie, nicht zu weinen, worauf sie jedoch antwortet: „Ich weine nicht, ich singe“.

Der Aufstand wurde niedergeschlagen und viele Zivilisten, unter ihnen Halina, müssen unter der Aufsicht der Deutschen die Stadt verlassen. Sie hört plötzlich die russische Artillerie. Es folgt eine Überblendung des marschierenden Romans mit Bildern aus dem Kampf. Es wird impliziert, dass Roman zusammen mit der russischen Armee bis nach Berlin vordringt. Der Film endet mit Szenen einer Parade von Soldaten, die eines, der nun nicht mehr verbotenen, Lieder singen.

5.2. Die Darstellung der Deutschen

Für einen Film der es sich zum Anspruch macht, dass die Lieder die darin gesungen werden, die eigentlichen Helden des Werkes sind, ist es wohl nahe liegend, dass das erste Aufkommen des Gegenspielers auch in Lied-Form passiert. Etwa in der zwölften Minute wird die Warszawianka von „Hei li Hei Lo“ deutscher Truppen überstimmt,

dann erst wird überblendet. Der Feind wirft sozusagen seinen akustischen Schatten voraus. Dann werden die Deutschen zum ersten Mal gezeigt, als marschierender Trupp. Die Kamera liegt am Boden, sieht zu den Soldaten hinauf, trotzdem sind sie gesichtslos, sie werden maximal bis zur Schulter gezeigt. Die Soldaten gehen unaufhaltsam durch das Bild, ihre Schritte bringen die Kamera zum Wackeln.

Zu diesem ersten Bild der Deutschen und im Fall von ZAKAZANE PIOSENKI, ist dieser Begriff grundsätzlich mit Soldat und Nazi gleichzusetzen, lässt sich bereits viel zur polnischen Vorstellung von den Deutschen sagen. Zunächst ist da die Kameraposition, die Froschperspektive; eine derart niedrige Perspektive erweckt das rezeptions-psychologische Gefühl von Macht und Überlegenheit, hinzukommt der scheinbar unaufhaltsame Fluss an Soldaten, und das deren Schritte die Kamera (und dadurch die Welt) ins Wanken bringen. Man darf nicht vergessen, dass vor allem das Wackeln ein produktionstechnischer Fehler sein kann, wenn es jedoch einer ist, dann trägt er trotzdem zum Gesamtbild des Auftritts bei. Bezieht man noch die Reduktion der Soldaten auf wandelnde Uniformen mit ein, dann ist das Bild des unaufhaltsamen, alles zertrampelnden Monsters perfekt.

Erst in der nächsten Einstellung wird das ganze relativiert, die Perspektive ändert sich, der Zuschauer befindet sich auf Augenhöhe mit dem Trupp. Ob diese Veränderung der Perspektive der Grund dafür ist, dass die Deutschen nun doch Gesichter haben oder ob die Tatsache, dass sie Gesichter haben, es erlaubt mit ihnen auf Augenhöhe zu kommen, bleibt eine Streitfrage zwischen Metaphysik und Technik, es scheint trotzdem aber so, dass in der zweiten Einstellung das Bild das gerade eben noch kreierte wurde, etwas entschärft wird. Zumal da auch noch weitere Faktoren eine Rolle spielen; da ist zunächst die bereits angesprochene Augenhöhe, sowie die Tatsache, dass die Soldaten nun nicht mehr Uniformen sind, sondern Gesichter haben, auch wenn die nur in der Gruppe gezeigt werden. Durch die Inszenierung von außen auf die Gruppe wird auch etwas vom Hintergrund sichtbar, in dem Fall sind es Bäume, dadurch und durch die helleren Lichtverhältnisse entsteht nicht, wie in der ersten Einstellung, der Eindruck, dass das gesamte Bild (die gesamte Welt) von den Deutschen ausgefüllt wird.

Es wäre naiv zu glauben, dass diese zwei Bilder, die bereits 1946 gedreht worden sein müssen und von denen nicht gesagt werden kann, wie weit die Aufnahmen

auseinander liegen und welche technischen Mittel zur Verfügung gestanden sind, von den Machern als zwei-Sekunden-Metapher für die polnischen Gefühle gegenüber Deutschen gemeint wurden. Sie sind das Ergebnis der Verbindung von technischen Möglichkeiten und der Vorstellungen einiger weniger Leute, die gerade aus einem Krieg gekommen waren. Es ist aber bezeichnend, dass diese Verbindung aus Macht und/ oder Angst fast immer mit einer gewissen Relativierung einhergeht.

Im Zuge der Forschung zu diesem Film bot sich die Gelegenheit, mit der nun sieben-undneunzig jährigen Hauptdarstellerin Danuta Szaflarska, die die Halina spielt, kurz zu sprechen.⁶⁴

Die wohl interessanteste Information, die sie zu dem Film beisteuern konnte, war, dass diese Soldaten, die in diesen zwei Einstellungen auftreten, echte deutsche Kriegsgefangenen waren, die für den Film eingesetzt wurden. Für diese Soldaten war es laut Frau Szaflarska eine Frage des Stolzes, diese Darstellung gut zu machen, sodass sie scheinbar sehr bemüht waren. Dass es eine Frage des Stolzes für die Kriegsgefangenen war, kann man durch aus akzeptieren, ob nicht die Angst vor einem russischen Gulag mitspielte, bleibt dahin gestellt.

Während diese erste Szene in beiden Versionen des Films unverändert bleibt, so wurde der zweite Auftritt eines Deutschen, etwa in der 25. Minute massiv verändert. In der ersten Fassung ist diese Szene, wenn man sie mit der zweiten Fassung vergleicht, eine unglaublich positive Darstellung von Deutschen. Bevor die Zensur Änderungen verlangte, spielte die Szene in einem Park. Ein Lied wird von drei Kindern gesungen. Zwei deutsche Soldaten sitzen zufrieden auf einer Parkbank und schauen den Kindern beim Singen zu, wippen leicht mit. Es folgt ein Dialog:

Soldat 1: Was singen die? Verstehst du Polnisch?

Soldat 2: Ja nur das Eine: „Szkopie, cholero ty! [etwa „Szwabe, du Arsch!/]“.

Lachend stehen die beiden Soldaten auf und gehen zu den Kindern hinüber, während einer einem der Kinder über den Kopf streichelt, nimm der andere etwas Geld aus der Tasche und steckt es dem singenden Mädchen zu. Die Szene ist hell und heiter

⁶⁴ Interview durchgeführt am 11.08.2011

und basiert hauptsächlich auf der Annahme, dass die Deutschen blöd und selbst die kleinsten Polen tapfer genug sind, um ihnen verbotene Lieder ins Gesicht zu singen ohne das die es merken.



1: 1. Fassung: Kinder singen vor deutschen Soldaten

In der zweiten Fassung wurde das positive, harmlose Bild durch diese Szene ersetzt.:
An einer Straßenecke steht ein offensichtlich blinder Mann mit einem kleinen Mädchen, das Gaben für ihn sammelt. Der Mann singt ein verbotenes Lied und spielt Akkordeon. Eine Frau gießt Blumen am Fensterbrett, sieht die beiden und ruft das Mädchen zu sich. Die Kamera zeigt den Musiker in einer Halbnahen, sie fährt zurück und ins Bild kommt ein Deutscher. Er ist zunächst wieder nur von hinten sichtbar, hat die Arme, mit zu Fäusten geballten Händen auf seinem Gürtel gestützt. Einige Passant flüchten, andere versammeln sich als Schaulustige, nur der Blinde bemerkt den Offizier nicht. Die Kamera zeigt den Offizier nun von vorne, die SS- Blitze glänzen auf seinem Kragen. Langsam greift er nach seiner Waffe. Eine Detailaufnahme zeigt, wie er die Waffe aus dem Holster zieht. Die Schaulustigen flüchten. Das Mädchen hat die Situation erst jetzt mitbekommen, es bleibt stehen und dreht sich entsetzt weg, als im Off drei Schüsse fallen und das Akkordeon einen letzten Seufzer von sich gibt.



2: 2. Fassung: Der Akkordeonspieler wird ermordet

Dieser Vergleich zeigt einige wichtige Dinge auf, die auch in weitere Folge eine Rolle spielen werden. Zunächst einmal wird eine wichtige Unterscheidung gezeigt, die sich

ebenso in vielen weiteren Film findet, nämlich, dass Deutsche nicht gleich Deutsche sind, auch wenn sie im Großteil der Filme mit wenigen Ausnahmen immer Soldaten und immer in Uniform sind. Ein (oder in diesem Fall zwei) einfacher Soldat kann durchaus positiv dargestellt werden, wie es in der ersten Version der Fall ist, ein Offizier jedoch nie. Allerdings ist auch zu bemerken, dass diese Behauptung in der zweiten Version von ZAKAZANE PIOSENKI relativiert wird, als zwei „normale“ Soldaten einen Jungen erschießen, doch betrachtet man die beiden Versionen unabhängig voneinander dann bleibt das Argument stehen. Werden Gräueltaten begangen wie in Version zwei, so ist es in der Regel ein SS-Mann der Täter, wie es auch später im Film zu sehen ist. Diese Unterscheidung zwischen normalen (eingezogenen) Soldaten und Offizieren bzw. zwischen den Waffengattungen wie Wehrmacht oder SS werden in den diversen Filmen oft getroffen. Dabei wird immerhin niederen Soldaten und Wehrmachtsangehörigen ab und zu die Möglichkeit zugestanden, nicht abgrundtief böse zu sein, ein Zugeständnis welches ein Offizier bzw. ein SS Mitglied nicht zu erwarten hat. Dabei wird davon ausgegangen, dass Offiziere und SS Mitglieder auf aus Ideologie und Überzeugung Nazis und böse sind, während normale Soldaten oft keine andere Wahl hatten.

Weiters bringen diese zwei Fassungen eine interessante Frage bezüglich der Stereotypen auf; ursprünglich sollte an dieser Stelle argumentiert werden, dass der oben genannte *Second- Hand-Charakter* des Stereotyps nicht unbedingt auf alle die Film zutreffen kann, da die Filmemacher, besonders am Anfang des Nachkriegsfilms, selber Erfahrungen mit Deutschen gehabt haben. Erst in den späteren Filmen, nachdem ein Generationswechsel stattgefunden hatte würde eine solcher *Second- Hand- Charakter* plausibel werden. Die zwei Versionen des Filmes beweisen jedoch, dass die ursprüngliche Darstellung eine ganz andere gewesen ist, dass die Filmemacher (Starski und Buczkowski) eine ganz andere Vorstellung von Deutschen präsentieren wollten. Es lässt sich schwer nachvollziehen, von wem genau die neuen Szenen gedreht wurde, ob von den Autoren selber oder von dritten etwa aus dem Zensurbüro.

Es ist aber klar, dass eine derartig stereotype, negative Darstellung den Veränderungsvorschlägen der Propaganda entsprungen, womit der Second-Hand- Charakter auf eine andere Art doch erhalten wäre.

Auch die dritte Szene, in der ein deutscher Offizier vorkommt, verläuft in den zwei

Versionen des Filmes unterschiedlich, wobei man eigentlich sagen müsste, dass sie genau gleich verläuft, dass ihr Ausgang jedoch variiert. Die Szene beginnt damit, dass ein Junge in der Straßenbahn verbotene Lieder singt, ein deutscher Offizier befindet sich auch in der Bahn, schläft jedoch. Die bereits erwähnte Volksdeutsche weckt ihn aber und macht ihn auf den Gesang des Jungen aufmerksam. Erzürnt springt der Soldat auf, versucht den Jungen zu greifen, doch der kann flüchten, weil die Menschenmenge den Offizier nicht durchlässt. Hier beginnen die Veränderungen; die von der Zensur letztlich zugelassene Version zeigt den Jungen, wie er aus der Bahn springt und wegläuft. Eine Patrouille sieht ihn laufen und beginnt „Halt, Halt“ zu schreien, doch der Junge läuft weiter, Schüsse fallen, alle Passagiere der Straßenbahn schauen die Volksdeutsche vorwurfsvoll an, die Kamera verbleibt lange Zeit auf ihrem entsetzten Gesicht. Die Szene hat ihr pathetisches Finale in einer Aufnahme des toten Jungen am Boden, die Ränder des Bildes sind verwischt, lediglich das mittlere Drittel ist sichtbar. Langsam schwenkt die Kamera hinauf, und offenbart, dass der Junge vor einem Denkmal zu Fall gekommen ist.

Es ist ein riesiges „V“ auf einem Sockel, auf dem, auf Polnisch die Inschrift „Sieg Deutschlands an allen Fronten“ zu sehen ist. Die Botschaft, die diese Szene vermitteln soll, ist recht offensichtlich. Zunächst einmal geht es natürlich um die Rolle der Volksdeutschen, deren Schuld am Tod des Jungen bis ins Letzte ausgespielt wird. Zusätzlich soll sicher gestellt werden, dass auch jeder Zuschauer verstanden hat, dass die deutschen Bestien ihr Reich auf dem Blut Unschuldiger aufgebaut haben.



3: Sieg Deutschlands an allen Fronten

Die Rolle der Volksdeutschen ist insbesondere insofern interessant, als dass sie und ein weiterer Kollaborateur die einzigen in dem Film sind, die gewissermaßen eine Strafe

erreicht, in beiden Fällen durch die erwähnten Exekutionskommandos des Untergrundes. Dies ist hauptsächlich deswegen interessant, weil eine ähnliche Bestrafung an den Deutschen nicht vorkommt. Es geht sogar noch viel weiter, zu keinem Zeitpunkt im Film sind tote Deutsche zu sehen, selbst ganz zum Schluss, als Kriegsszenen gezeigt werden, sieht man lediglich die polnisch/russische Seite fahren, Befehle rufen und feuern, aber nie die Deutschen bzw. die Resultate dieser Handlungen.

Im Original ist die Szene einerseits um einiges kürzer, jedoch spielt der deutschen Offizier eine größere Rolle. Als er versucht, den Jungen zu schnappen, beginnt er in einer Mischung aus Deutsch und Polnisch zu schreien: „Halt, ich verstehe, ja rozumię, Gnoje to my Deutsche [Scheißkerle das sind wir Deutsche]“ und als er es nicht durch die Menge schafft „Verfluchte Bande, ich lasse euch alle einsperren“. Daraufhin wird er von allen Passagieren lauthals ausgelacht. Wieder, wie bereits in der ersten beschriebenen Szene, wird auch in diesem Fall die gesamte Situation um einiges leichter gezeigt und hat nichts vom Propaganda-Pathos der zweiten Version.

Der deutsche Offizier hat bereits in seiner Charakterisierung etwas Parodistisches. Zunächst schläft er in der Straßenbahn und muss darauf hingewiesen werden, dass etwas Verbotenes passiert. Als er dann aufspringt, offenbart die abgenommenen Mütze Geheimratsecken und sein rundes Gesicht in Verbindung mit Schnauzer und im Mundwinkel hängender Zigarre wäre vermutlich komplett rot angelaufen, wäre der Film in Farbe.

Eine der wenigen Darstellung der Deutschen, die es unverändert in die zweite Fassung des Filmes geschafft hat, ist die bereits beschriebene Szene im Zug. Während diese Szene in der ersten Version des Filmes klar einer Linie folgt, so wie die restlichen bereits besprochenen Szenen, fällt sie in der zweiten Fassung markant aus der Reihe. Betrachtet man nur diese Fassung, dann ist das die einzige positive Darstellung eines Deutschen in diesem Film, insbesondere, als dass alle anderen deutschen Figuren so negativ wie nur möglich gezeigt wurden. Interessanterweise wehrte sich die Hauptdarstellerin in dem kurzen Interview vehement gegen diese Einschätzung der Figur. Laut ihr ist dieser Deutsche keineswegs positiv, sondern lediglich korrupt und auf schnelles Geld aus und daher „nett“ der Hauptfigur gegenüber.

Es gibt viel Gründe, wieso Frau Schaflarska es nicht zulassen wollte bzw. konnte, dass ein Deutscher als „positiv“ angesehen wird. Sei es nun ihr Erfahrung im Zweiten Weltkrieg oder die ständige Propaganda danach, deren bestes Beispiel die zweite Fassung des Films ist, trotzdem muss ihr an dieser Stelle widersprochen werden. Besonders was die zweite Fassung des Filmes betrifft, ist dieser Deutsche ein positive Figur, sogar das Argument der Korruption kann nicht stehen bleiben, denn an einer anderen Stelle im Film wird ein korrupter Polizist gezeigt, der den sich versteckenden Juden erpresst und diese Figur ist eindeutig negativ und unsympathisch, was man vom Soldaten im Zug nicht sagen kann.

Die Straßenrazzien werden in der ersten Fassung lediglich angedeutet und in weiterer Folge im Dialog besprochen, in der zweiten Fassung jedoch wird in einer 1‘20“ langen Szene das Thema ausgeschlachtet. Unter dramatischer Musik laufen deutsche Soldaten „Halt, Halt“ schreiend durch die Straßen, brutal treiben sie Leute zusammen und verladen sie auf LKWs. Ein Mann versucht zu flüchten und wird sofort erschossen. Leider ist selbst die remasterte Fassung, die auf DVD im Handel erhältlich, so dunkel, dass man nur etwa ein Viertel des Bildes sehen kann, trotzdem bleibt kein Zweifel daran, was in dieser Szene passiert.

Die nun beschriebene Szene ist in der zweiten Fassung eine der prägnantesten im ganzen Film, während sie in der ersten Variante, wie auch alle anderen beschriebenen Szenen, um einiges harmloser verläuft.

Beide Versionen beginnen mit derselben Einstellung; am Boden liegen diverse Papiere zerstreut herum. Vom SS-Offizier, der diese verstreut hat, werden zunächst nur die Schuhe gezeigt. Langsam schwenkt die Kamera hoch und enthüllt die ganze Person. Mit seiner Pistole in der Hand betrachtet er die Papiere und lässt sie desinteressiert fallen. Von da an ändert sich die gesamte Szene, auch wenn für die zweite Version teilweise Aufnahmen wiederverwendet wurden. Auffallend ist zunächst einmal, dass zu den drei Offizieren die die Hausdurchsuchung durchgeführt haben, in der zweiten Fassung ein Gestapo-Mann hinzugefügt wurde, der sich allerdings nur im Hintergrund befindet. Der zentralste Unterschied zwischen den beiden Versionen ist jedoch wieder die Atmosphäre. Im Gegensatz zu den anderen bereits besprochenen Szenen

hat diese auch bereits in der ersten Fassung keinen leichten, lustigen Ton. Die drei SS-Offiziere, die die Wohnung durchsuchen, hinterlassen ein ziemliches Durcheinander, bleiben größtenteils jedoch höflich, zwei sprechen sogar Polnisch, lediglich der dritte Mann, der nur Deutsch spricht wird ausfallend und schreit die alte Frau an, als sie nicht bereit ist, für die Offiziere Klavier zu spielen. Er ist es auch, der die Frau mit einem Schlag aufs Klavier vertreibt, um seinen Kollegen deutsche Lieder spielen zu lassen. Jedoch machen die anderen beiden nicht den Eindruck, als ob sie das polnische Lied, welches die Alte spielt, stören würde. Im Grunde genommen ist die Situation als Ganzes zwar unangenehm, aber wenigstens an der Oberfläche nicht sonderlich gefährlich, auch wenn einer der Offiziere permanent mit seiner Waffe herumfuchtelt.

In der zweiten Fassung verläuft die Szene ähnlich, jedoch wurde die Figur des aggressiven SS- Mannes weiter ausgebaut. Es beginnt damit, dass er bei der Durchsuchung Noten findet und angewidert feststellt, dass es „alles polnische Noten sind“ dann kommt ihm die Idee, dass die Frau für sie spielen soll. Auf die Ratlosigkeit der Frau hin wendet er sich zu seinem Kollegen und sagt, schelmisch lachend „Unsere Hymne vielleicht?“ und dann weiter zu Frau, schreiend „ Deutschland, Deutschland über alles kennen Sie ja wohl, also los!“. Als die Frau versucht zu spielen, es jedoch nicht schafft, eskaliert die Situation. Der Soldat schriet die alte Frau lauthals an: „ Was machst du? Was hab ich gesagt? Deutschland, Deutschland über alles sollst du spielen!“ er holt aus und schlägt ihr über die Finger. Mit den Worten „polnisches Vieh“ zerrt er sie vom Klavier, stößt sie zur Seite und lässt wie in Fassung eins seinen Kollegen Platz nehmen, damit dieser „anständige Musik“ macht.



4: Spielen Sie!

5.3. Analyse

Die beiden Versionen der Filme sind bereits oberflächlich ziemlich unterschiedlich, aber die Veränderungen, die an dem Film vorgenommen wurden, nachdem der Film „trotz vorheriger Verifikation (durch das Zensur-Büro *Anm.d.V.*) ein Welle an Protesten“⁶⁵ bewirkt hat, sind viel tiefer gehend.

Lieder als Helden

Der Ausgangspunkt für diesen Film sollte, wie bereits erwähnt, ein Dokumentarfilm über die Lieder sein. Selbst das Insert am Anfang des Films identifiziert die Lieder klar als die wahren Helden der Geschichte. Hinzu kommt, dass die Lieder teilweise von verschiedenen Personen, an verschiedenen Orten gesungen werden. Die Lieder symbolisieren gewissermaßen also nicht nur den Widerstand gegen die Besatzung in dem Sinne, als dass bereits das Singen ein Akt des Widerstandes ist. Sie symbolisieren in der Art, wie sie gezeigt werden, vor allem Solidarität und Zusammenhalt. Dies ist die zentrale Aussage des Filmes. Mit Hilfe der Lieder und durch das Musizieren habe die Polen die Kraft und den Mut, sich gemeinsam dem Feind entgegen zu stellen. Dies wird besonders in der Korrelation von Musik- Szenen und Auftritten von Deutschen offensichtlich. Fast jeder Auftritt von Deutschen passiert am Ende einer Gesangsnummer. Das Konzert am Anfang kann erst durch die Stimmen einer ganzen Kompanie übertönt werden und trotzdem hat dieser Akt des Widerstandes anscheinend keine negativen Folgen. Sowohl die Szene im Park, in der Straßenbahn als auch die Szene im Zug enden positiv, zeigen die Deutschen maximal als blöd und harmlos. Erst wenn „das Lied“ und damit die Solidarität ausbleibt, so wie in der Szene der Hausdurchsuchung, in die einfach eingestiegen wird, beginnen die Probleme. Doch selbst hier werden die Protagonisten durch ein Lied gerettet, als sie erkennen, dass deutsche Lieder am eigenen Klavier gespielt werden und somit ein Hineintappen in die Falle der SS verhindern können. Die wahre Tragödie passiert erst, als Roman sich weigert, für seinen Freund Ryszard zu spielen; es scheint als wäre durch das Fortbleiben des Liedes Ryszards zum Tod verurteilt worden.

⁶⁵ Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, S. 84. Übersetzt vom Verfasser

Eine Naturgewalt

Man könnte die Darstellung der Deutschen als Metapher für die das Aufeinandertreffen der beiden Völker sehen. Zunächst überrennen sie als Masse die Welt und erschüttern sie (wortwörtlich), doch dann wird klar, dass nicht alle deutschen Bestien sind und dass sich durch Solidarität untereinander die gesamte Sache durchsetzen lässt und dass es Methoden (Korruption) gibt, um die Widrigkeiten zu umgehen.

Erst gegen Ende hin wird die Lage immer schlimmer, doch auch diese Situation lässt sich durch Solidarität bewältigen. Dies könnte auch ein Grund sein, warum nur Polen in dem Film umgebracht werden und kein einziger Deutscher. Die Deutschen sind in diesem Film eine Art Naturgewalt, die man einfach bis zum Schluss durchstehen muss, Kollaborateure hingegen sind die wahren Feinde, denn sie untergraben die einzige Waffe, die die Polen den Deutschen entgegenbringen konnten.

Verharmlosung?

Tadeusz Lubelski geht in seinem Buch „*Historia kina polskiego*“⁶⁶ besonders auf den Aspekt des Ausbaus von der ursprünglichen Idee eines Quasi-Dokuments über die Lieder ohne Handlung und Helden zum vollwertigen Film ein. Seiner Meinung ist aus der Tatsache, dass die Lieder bereits abgedreht waren, bevor man die Rahmenhandlung entwickelte, auf deren großen Einfluss auf die Stimmung des Filmes zurückzuführen.

„Die Lieder, bereits gedreht, gaben den Ton an für das Gesamtwerk; daraus ergab sich auch die Konventionalität der Figuren: der tapfere Partisane, die treue Verlobte, der feige Nachbar, die gemeine Volksdeutsche, die dummen Gendarmen usw. Diese Konventionen, angewendet in einem Dokumentarfilm über die Folklore der Besatzungszeit, musste jedoch in dem ersten polnischen Spielfilm stören, weil sie so weit auseinander gingen von den Erlebnissen der Zuschauer, welche zusätzlich aus den abgedruckten Berichterstattungen von diversen Kriegsverbrecherprozessen immer mehr erschütternde Details über den vergangenen Krieg erfuhren.“⁶⁷

⁶⁶ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty* Chorzów: Videograf II 2009

⁶⁷ Ebda. S. 135. Übersetzt vom Verfasser

Natürlich ist das Bild, welches in dieser Version des Filmes konstruiert wird ein künstliches, doch ist es die Verharmlosung, für die die Zensur den Film offensichtlich gehalten hat? Vom heutigen Standpunkt möchte man dieser Frage klar mit Nein beantworten. Die Darstellung der Deutschen ist eine bewusste Entscheidung der Autoren, die alle die Schrecken des Zweiten Weltkrieges und der Besatzung aus erster Hand kannten, und beschlossen, diese hinter sich zu lassen. Es scheint ein Verarbeitungsmechanismus zu sein, auch wenn gewissermaßen Verdrängung nicht auszuschließen ist. Der Feind war besiegt und hatte keine Chance mehr wiederzukommen.

Die Polen hatten es gemeinsam durch den Sturm geschafft. Diese Botschaft des Optimismus ist es, die der Film zeigen will. Ob es nun die eigene persönliche Meinung der Autoren war oder bereits als Meinungsbildung für die Zuschauer konzipiert gewesen ist, bleibt dahingestellt. Es ist jedoch klar, dass dies nicht die Botschaft war, die die Zensur vermitteln wollte.

Dennoch war der Film bereits in seiner ersten Fassung ein großer Erfolg, auch wenn er vor allem von Kritikern diverser sozialistischer Blätter verachtet wurde. Dies führte zum Einzug der vorhandenen Kopien durch das Ministerium für Information und Propaganda.⁶⁸

Es ist nicht ganz klar, wer genau die Veränderungen an dem Film nun vorgenommen hat, nach dem der Film aus den Kinos zurückgezogen wurde. Lubelski schreibt, dass die Veränderungen von dem Regisseur selbst, Leonard Buczkowski, vorgenommen wurden⁶⁹, während Anna Misiak in ihrem Buch „Kinematograf kontrolowany“, welches sich speziell mit der Geschichte der Zensur befasst, behauptet, dass die Veränderungen, inklusive Nachdrehen und Neudrehen von ganzen Szenen von anderen durchgeführt wurden, nämlich von Kawalerowicz und Szejbal⁷⁰

Die diversen Stereotypen

Klar ist jedoch, dass diese Veränderungen die Stimmung des Filmes komplett veränderten, zumal sie hauptsächlich aus dem Hinzufügen von Szenen bestanden,

⁶⁸ Vgl. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 135/136

⁶⁹ Vgl. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 136

⁷⁰ Vgl. Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, S. 84

die „die Bestialität der Deutschen akzentuieren sollten“⁷¹ Die dabei geschaffenen Darstellungen der Deutschen überschatten den gesamten Film und viele weitere Filme die auf diesen folgen sollten.

Viele Elemente die sich in diversen späteren Filmen wiederfinden sind in ZAKAZANE PIOSENKI zum ersten Mal gezeigt worden. Diese stammen zwar hauptsächlich aus der zweiten Fassung. Die Hausdurchsuchung, die eine besondere Rolle im Okkupationsfilm spielt, war jedoch bereits in der ersten Fassung enthalten; wenn auch wenige drastisch dargestellt. Ebenso stellt das Verhalten der deutschen Offiziere einen zentralen Punkt da. Zwar werden in diesem Film die beiden Eigenschaften eines deutschen Offiziers; einerseits höflicher Gentlemen und andererseits erbarmungsloser, brutaler Schläger (noch) von zwei Figuren dargestellt, trotzdem sind sie präsent. Es sind nicht nur diese Eigenschaften, die sich in vielen der späteren Filme wiederfinden lassen, auch diverse handwerkliche Lösungen für Einstellungen, wie etwa das Enthüllen eines Deutschen von seinen polierten Stiefeln an aufwärts oder das Zeigen von Deutschen aus der Froschperspektive kommen hier zum ersten Mal vor. Dabei sind es die verschiedenen, von Schweinitz präsentierten *Qualitäten* die dabei helfen diese Stereotype weiter zu verbreiten. Vor allem jedoch die *affektive Färbung* die durch die emotionale Aufladung von Szenen wie z.B. der Hausdurchsuchung bewirkt, dass diese sich den Rezipienten besonders einprägen.

Auch die zweite Version, mit der die Kritiker immer noch nicht zufrieden waren, war ein immenser Erfolg beim Publikum, so sehr sogar, dass bis zum Jahr 1960 ZAKAZANE PIOSENKI „mit 15.030.455 verkauften Tickets der meist gesehene polnische Film“⁷² war.

Dieser Erfolg trug folglich zur Verbreitung der hier besprochenen Stereotypen bei, was die Schlussfolgerung erlaubt, ZAKAZANE PIOSENKI als *Mutter aller deutschen Stereotypen* zu bezeichnen.

⁷¹ Vgl. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 136

⁷² Vgl. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 136

6. Giuseppe w Warszawie (1964)

GIUSEPPE W WARSZAWIE ist eine Komödie aus dem Jahr 1964, der in der Literatur wenig Beachtung geschenkt wird. Wenn überhaupt, dann nur in Verbindung mit dem Hauptdarsteller, Zbigniew Cybulski, der zu dieser Zeit der wohl berühmteste polnische Schauspieler gewesen ist. Besonders durch seine Rolle in POPIÓŁ I DIAMENT (1958, Andrzej Wajda, D: Asche und Diamant) machte er sich einen Namen. Er spielte oftmals junge Rebellen, eine Rolle, die er in diesem Film parodiert.⁷³ Der Film ist im Grunde eine Verwechslungskomödie und erzählt die Geschichte eines italienischen Soldaten (gespielt von Antonio Cifariello), der in die konspirativen Tätigkeiten eines Warschauer Geschwisterpaares (Zbigniew Cybulski und Elżbieta Czyżewska) verwickelt wird.

6.1. Handlung

Der Film beginnt mit dem schlafenden Giuseppe in einem Zug der aus der Ostfront zurückkehrt, die Stimmung unter den deutschen Soldaten ist gut, Giuseppe ist der einzige Italiener. Der Zug wird von polnischen Partisanen überfallen, Giuseppe flüchtet und muss in einem zivilen Zug seine Reise fortsetzen. Hier lernt er Maria kennen, die ihm Geld für seine Maschinenpistole anbietet. Diese will Giuseppe jedoch nicht verkaufen, da er Angst hat dafür als Deserteur erschossen zu werden. Plötzlich herrscht Aufregung im Waggon, denn am Bahnhof wartet eine deutsche Razzia auf den ankommenden Zug. Die Passagiere versuchen in Panik zu flüchten, im Durch-einander wird Giuseppes Waffe gestohlen. Giuseppe wendet sich an die einzige Person im Zug, die er kennt, nämlich Maria und will von ihr die Waffe zurückhaben. Maria benutzt ihn, um sicher durch die Razzia zu kommen. Nachdem er sie sicher durch die Kontrolle gebracht hat, versucht Maria Giuseppe los zu werden, doch dieser lässt nicht locker und folgt Maria bis nach Hause. Als die beiden die Wohnung betreten, wartet bereits eine deutsche Trupp auf sie und hat Marias Bruder Staszek in Gewahrsam. Maria wird vom Offizier, der mit einem Schlagriemen bewaffnet ist, in ein Nebenzimmer geführt. Giuseppe versucht sich für sie einzusetzen, wird jedoch von den Deutschen

⁷³ Vgl. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 248

ignoriert. Im Nebenzimmer stellt sich heraus, dass die Deutschen lediglich verkleidete Polen sind und ebenso wie Maria Teil des Untergrundes. Ihr Bruder Staszek hingegen ist Maler und möchte nichts mit der Untergrundtätigkeit von Maria zutun haben.

Die verkleideten Polen bringen Giuseppe nach draußen und zeigen ihm den Weg zum Soldatenheim, zu dem er sich begeben soll. Dort angekommen wird er erneut von einem Deutschen aufgehalten, welcher sich jedoch auch als verkleideter Pole herausstellt. Dieser versucht Giuseppe davon abzuhalten, in das besagte Soldatenheim zu gehen, da dort eine Untergrundaktion geplant ist. Giuseppe versteht die Warnung jedoch nicht und geht weiter. Am Hof des Heimes wird er von einer echten deutschen Patrouille aufgehalten. Als die Soldaten seinen Ausweis kontrollieren, stellen sie fest, dass Giuseppes Waffe fehlt. Sie wollen ihn verhaften und vor ein Kriegsgericht stellen, doch in diesem Moment kommt es zu einer Explosion, Giuseppe flüchtet in der daraus resultierenden allgemeinen Verwirrung.

Er kehrt in die Wohnung von Maria und Staszek zurück und macht es sich dort wortlos gemütlich. Maria versucht ihren Bruder zu überreden, Giuseppe aus der Wohnung zu werfen, doch dieser hat aufgegeben und weigert sich zu reagieren. Er verlässt die Wohnung und geht auf den Markt, wo er seine Bilder verkauft um Geld für die Familie zu besorgen. Nebenbei versucht er, vom Untergrund Giuseppes Waffe wieder zube-kommen, um Giuseppe los zu werden. Giuseppe träumt währenddessen von seiner Heimat, einem kleinen Dorf am Meer, wo er herzlich von den Bewohnern und seiner Mutter mit Spaghetti empfangen wird. Hungrig wacht er aus dem Traum auf und sucht in der Wohnung nach Essbarem, dabei beschmutzt er aus Versehen Staszeks einzige Hose. Als dieser am nächsten Morgen die Hose findet, ist er wütend, als Entschuldigung bietet Giuseppe seine Uniform, an während er versucht die Hose zu reinigen. In der Uniform geht Staszek wieder zum Markt, wo er sich aus Verzweiflung betrinkt. Als es zu einer Razzia am Markt kommt, schafft es der betrunkene Staszek sich als Italiener auszugeben und kommt unbeschadet nach Hause.

Nachdem Giuseppe auf Grund einer Verwechslung für ein Mitglied des Untergrundes gehalten wird, beschließt die Führung, Maria und ihre Wohnung als aufgefliegen zu betrachten. Maria darf nichts mehr mit der Untergrundbewegung zu tun haben, ist am Boden zerstört und unendlich auf Giuseppe beleidigt, dem sie die Schuld gibt.

Giuseppe verlässt darauf die Wohnung, ziellos streift er durch die Straßen Warschaus,

als ihm plötzlich eine Idee kommt, wie er wieder in Marias Gunst kommen gelangen kann. Er entwendet zwei angetrunkenen Deutschen ihre Waffen und bringt sie zu Maria. Giuseppe lässt sie glauben, dass er ein ganzes Arsenal gefunden hat, worauf deren Hass auf ihn sofort zur Zuneigung wird. Giuseppe beginnt in der gesamten Stadt Waffen für Maria zu klauen, zwischen den beiden entwickelt sich eine Beziehung. Maria führt Giuseppe in den Untergrund ein. Damit er jedoch nicht als feindlicher Soldat auffliegt, muss er Staszeks Kleidung tragen, worauf dieser wieder gezwungen ist, in Giuseppe Uniform auf den Markt zu gehen.

Zu diesem Zeitpunkt hat Italien jedoch kapituliert und Staszek wird als Verräter verhaftet. Er wird dem Befehlshaber des Wehrmachtsgefängnisses vorgeführt, der Staszek sofort erschießen will, weil der seine Waffe verloren hat, jedoch davon absieht als er feststellt, dass seine eigene Waffe fehlt. Er lässt Staszek einsperren, doch Staszek geht mit dem Gefreiten Buttermilch, der für die Zellen zuständig ist, ein Geschäft ein. Zusammen wollen sie Geld verdienen, welches Buttermilch nach Hause schicken kann, in dem sie Waffen an den Untergrund verkaufen. Diese wollen sie besorgen, indem sie andere Soldaten überfallen und ihnen die Waffen abnehmen. Nachdem sie jedoch den ersten Soldaten überfallen haben, sucht der sich Hilfe bei einer Patrouille, und überfällt einen anderen nichts ahnenden Soldaten, den er für Buttermilch hält. Diese Verwechslungen gehen eine Zeitlang weiter und eskalieren in einer Straßenschlacht zwischen den diversen Deutschen. Staszek nützt die Situation, um Buttermilch los zu werden und die vielen gestohlenen Waffen nach Hause zu bringen.

Aus Angst, dass er von Spitzeln gesehen worden ist, beschließen Maria und Giuseppe die Wohnung zu verlassen, Staszek weigert sich zunächst, flüchtet jedoch auch, als die Deutschen beginnen die Tür einzutreten.

Alle drei schließen sich den Partisanenverbänden in den Wäldern an, doch Staszek weigert sich weiterhin zu kämpfen, er möchte seine Zeit jetzt nutzen und malen. Bei einem Spaziergang durch den Wald trifft er jedoch deutsche Soldaten. Zunächst hält er sie für verkleidete Polen, doch als sie sich als echte Deutsche herausstellen, flüchtet Staszek zu den Partisanen. Es kommt zu einer Schlacht, bei der auch Staszek mit kämpft. Der Ausgang der Schlacht ist ungewiss. Der Film endet damit, dass Giuseppe am Strand in Richtung seiner Heimatstadt geht.

6.2. Die Darstellung der Deutschen

Bereits die dritte Einstellung des Filmes hat Deutsche zum Thema, die auch in diesem Fall den ganzen Film über mit Soldaten und Nazis gleich zu setzen sind. Sie zeigt aus der Froschperspektive eine Gruppe deutscher Soldaten im Zug, die ein absurdes Spiel spielen. Die Gruppe sitzt versammelt um einen Soldaten, der nach vorne gebeugt ist und der Kamera den Hintern entgegenstreckt. Dann schlägt ein anderer Soldat auf den erwähnten Hintern und der Geschlagene versucht zu erraten, wer ihn geschlagen hat. Er tippt, liegt falsch, alle lachen und bereit willig beugt er sich erneut vor.

Diese kurze, nur wenige Sekunden dauernde Szene lässt den Zuschauer bereits erahnen, welche Rolle den Deutschen in diesem Film zukommen wird. Nämlich, dass sie sich in diesem Fall sogar wörtlich, selbst zum Arsch machen.

Im weiteren Verlauf des Filmes wird dabei klar, dass „selbst“ der wichtigste Teil dieses Satzes ist, da sich Außenstehende wie Giuseppe oder Staszek nur marginal an den diversen Taten der Deutschen beteiligen, so dass die Deutsche sich meist selbst ins Verderben reiten.

Bereits die nächste Einstellung, die Teil derselben Szene ist und eigentlich den Titelhelden Giuseppe etablieren soll, lässt weitere Schlussfolgerungen über die Deutschen zu. Aus dem Gespräch, das die beiden Soldaten mit Giuseppe anzuzetteln versuchen, wird nämlich klar, dass sich die Soldaten im Generalgouvernement in Sicherheit und in Kontrolle wiegen, eine Tatsache, die nicht nur durch den momentan darauf folgenden Anschlag widerlegt wird, sondern im Prinzip durch den gesamten Film in Frage gestellt wird. Denn nicht nur die Deutschen werden als unfähig und teilweise debil dargestellt. Auch der polnische Widerstand, dessen Teil Maria ist, weist massive Inkompetenzen auf, was wiederum ein noch schlechteres Licht auf die Deutschen wirft. Ebenso die nächste Sequenz, in der die Passagiere des Zuges erfahren, dass eine Razzia auf sie wartet. Sie zeigt wie fast alle Passagiere kurz vor dem Bahnhof aus dem Zug springen und einfach an den Deutschen vorbei laufen, während die noch „Keiner verlässt den Zug“ schreien.

Interessanterweise sind es die diegetisch „falschen“ Deutschen, also Polen, die sich als Deutsche ausgeben, die am meisten an die Stereotypen aus ZAKAZANE PIOSENKI

erinnern. Dabei ist jedoch zu erwähnen, dass alle Deutschen in diesem Film von Polen gespielt werden. Während hingegen die „echten“ Deutschen, wie sich in weiterer Folge zeigen wird, gewissermaßen ausdifferenziert sind, so sind die „falschen“ Deutschen die absolute Verkörperung aller Stereotypen., auch wenn beide Arten alle bekannten Klischees bespielen.

Dies zeigt sich zum Beispiel in der folgenden Szene. Maria kommt mit Giuseppe streitend in ihre Wohnung. Die Kamera zeigt lediglich, wie die beiden durch die Tür kommen, ohne etwas zu bemerken. Plötzlich fallen aus dem Off die Worte „Herzlich Willkommen, Madame“ und Maria bleibt entsetzt stehen. Es handelt sich um eine Hausdurchsuchung. Mehrere Deutsche befinden sich in der Wohnung.

Der vermeintliche Trupp besteht aus drei einfachen Soldaten und einem Offizier. Noch im Off beginnt einer der Soldaten die Worte zu schreien, die wohl jeder Pole bis heute noch kennt: „Auf! Hände hoch!“ und die noch oft in diesem Film fallen werden. Mit seiner Maschinenpistole treibt er Staszek zur Wand. Der Offizier steht mit dem Rücken zu Kamera und beobachtet die Szene, fast schon nonchalant setzt er seine Offiziersmütze auf und geht ruhig zur Maria, die versucht, hinter ihrem Rücken eine Pistole zu verstecken. In seiner Hand hält der Offizier einen ledernen Riemen. Er fragt Maria nach einem Ausweis, beurteilt ihn kurz als „falsch“ und gibt ihn dann an einen der normalen Soldaten weiter, welcher das Urteil bestätigt. In einem kurzen Ausbruch schreit der Offizier Maria an: „Partisanen! Banditen“, bevor er sich sofort wieder fängt. Auch diese zwei Worte werden noch oft im Verlauf des Filmes fallen, so oft sogar, dass man annehmen könnte, dass dies das einzige ist, was manche der Deutschen sagen können. Der Offizier geht um Maria herum, und findet die Pistole. Wieder ganz der Gentlemen fragte er unschuldig: „Was ist das, mein Kind?“, obwohl er offensichtlich nicht viel älter als Maria sein kann. Er nimmt Maria am Arm und führt sie aus dem Zimmer. Der Offizier beginnt zu schreien „Donnerwetter, *Sacré bleu*“ und schlägt mit dem Riemen gegen einen gepolsterten Sessel. Jetzt erst wird die Situation aufgelöst und die beiden beginnen sich auf Polnisch zu unterhalten. Um die Farce aufrecht zu erhalten, schlägt der Offizier jedoch mehrmals gegen das Möbelstück, während Maria lauthals schreit. Das Ganze wird abgerundet durch die geschrieenen Kommentare des einfachen Soldaten: „Ruhe, Ruhe, polnische Banditen.“



5: Die „falschen“ Deutschen

Das beschränkte sprachliche Repertoire der „Deutschen“ wird jedoch am offensichtlichsten, nachdem Giuseppe vom Offizier aus der Wohnung geführt wurde. Zwischen Maria und Staszek bricht ein Streit aus, dessen Zeuge einer der vermeintlichen Soldaten ist. Als Giuseppe zurückkommt, weil er seine Mütze liegen gelassen hat, ist der Streit

voll im Gange. Der Soldat sitzt in einem Stuhl und schaut den beiden Geschwistern zu. Unbemerkt kommt Giuseppe ins Zimmer und schaut zunächst nur verdutzt zu; als er auf sich aufmerksam macht, ist der Soldat gezwungen zu improvisieren. Er springt auf und verpasst Staszek eine Ohrfeige, und beginnt zu schreien: „Auf!, Banditen!, Partisanen! Los. Hände hoch, Hände hoch, Los, polnische Banditen, Partisanen, Schluss, Partisanen polnische, los.“ während er immer wieder im Augenwinkel schaut, ob Giuseppe noch da ist. Als dieser nur seine Mütze aufhebt, wendet sich der Soldat ihm zu: „Raus, Verfluchte [sic] raus, Verfluchte Donnerwetter!“

Im Gegensatz zu ZAKAZANE PIOSENKI gibt es in diesem Film nicht nur namenlose Deutsche, wenngleich doch einige vorkommen, auf die soll jedoch später eingegangen werden. Zunächst einmal soll die deutsche Figur unter die Lupe genommen werden, die die meiste Screentime hat, nämlich der Gefreite Buttermilch. Vorweg zu nehmen ist, dass es aufgrund der technischen Qualität der Aufnahmen nicht eindeutig klar ist, ob die Figur Buttermilch oder Muttermilch heißt. Die Verwirrung kommt daher, dass Buttermilch von seinem Vorgesetzten als Buttermilch angesprochen wird, während ihm Staszek als Muttermilch titulierte. Es kann auch durch aus möglich sein, dass es sich dabei um eine Scherz auf Buttermilchs Kosten handelt. Dies lässt wiederum Rückschlüsse ziehen, wie wenig Angst und/oder Respekt Staszek vor Buttermilch und den Deutschen im Allgemeinen hat, geschweige denn vor der Tatsache, dass er in einem Gefängnis sitzt, gefoltert und erschossen werden soll.

Bevor er im letzten Drittel des Filmes zu einem zentralen Teil der Geschichte wird, kommt Buttermilch zuvor bereits zweimal vor. Er wird etabliert, als Staszek zum ersten Mal am Markt ist, um Giuseppe's Waffe wieder zu bekommen. Bevor er ins Bild kommt, erfährt man schon aus dem Dialog, dass Buttermilch ein Wächter im Gefängnis der Wehrmacht ist und dass der Untergrund ihn für einen Agent Provokateur hält, da Buttermilch ebenfalls am Markt ist und verzweifelt versucht, eine Maschinenpistole zu verkaufen. In seinem ersten, nur wenige Sekunden dauernden, Auftritt, wird Buttermilch deutlich als Versager abgestempelt, er befindet sich genau in der Mitte des Bildes im so genannten Loser's Spot⁷⁴ und schaut verzweifelt einem polnischen

⁷⁴ Der Loser's Spot ist eine Einstellung, die eine Figur genau in der Mitte des Bildes zeigt, dadurch kann die Figur schwach und verloren wirken.

Händler zu wie dieser Krawatten verkauft und spricht stumm dessen Marktspruch nach. Es ist offensichtlich, dass Buttermilch nicht weiß, wie er sein Vorhaben ausführen soll. Hinzu kommt, dass Buttermilch in dieser kurzen Einstellung auch von anderen Deutschen konterkariert wird, die um ihn herum heiter Waren betrachten und handeln.



6: Buttermilch im Loser's Spot

Seinen zweiten Auftritt hat Buttermilch erneut am Markt, als er versucht, der Bardame, bei der sich Staszek in Italienischer Uniform betrinkt, seine Maschinenpistole zu verkaufen. Als diese dankend ablehnt, Buttermilch aber trotzdem stehen bleibt, versucht ihn Staszek zunächst auf Polnisch zu verjagen, doch Buttermilch versteht nicht, was zu ihm gesagt wird. Erst als Staszek ihn mit „Los“ anschreit, reagiert der Gefreite verduzt und verschwindet wieder in der Menge. Trotzdem versucht er weiterhin, seine Waffe an den Mann zu bringen, diesmal auf Polnisch mit dem Spruch, den er sich von dem Krawattenhändler abgeschaut hat.

Buttermilch nimmt im weiteren Verlauf des Filmes eine weitaus größere Rolle ein und gewinnt dadurch auch als Figur mehr an Tiefe. Als Staszek verhaftet wird, da man ihn für Giuseppe hält, wittert Buttermilch seine Chance. Er versucht von Staszek, an den er sich noch vom Markt erinnert, zu erfahren, wo dieser seine Waffe verkauft hat. In dem Gespräch wird auch die Motivation von Buttermilch klar, es stellt sich heraus, dass Buttermilch verheiratet ist und vier Kinder hat. Buttermilch ist sichtlich enttäuscht und vertraut Staszek an, dass er etwas Geld nach Hause schicken möchte, denn andere Männer schicken „Geld, Gold und Ringe“.

Eine Szene später betritt Buttermilch erneut die Zelle von Staszek und legt einen ganz anderen Charakter an den Tag, er ist laut und aggressiv, schlägt und tritt Staszek, als er ihn vermeintlich zum Hauptmann begleitet, doch kaum sind die zwei abseits der anderen Zellen beruhigt sich Buttermilch wieder und will mit Staszek seine Waffe verkaufen gehen.

Staszek überredet ihn jedoch, dass es sich nicht auszahlt, nur die eine Maschinenpistole zu verkaufen und dass die beiden mehr Waffen besorgen sollten. Als Staszek vorschlägt, deutsche Soldaten zu überfallen und ihnen die Waffen abzunehmen, weigert sich Buttermilch jedoch mit den Worten: „Die Deutschen kann ich nicht [angreifen *Anm.d.V.*] du weißt ja was für Schweine das sind.“ Die beiden einigen sich zunächst zwar darauf, dass Staszek die Überfälle ausführt, doch als es dann zur Sache geht, schafft Staszek es trotzdem, Buttermilch vorzuschicken. Als in weiterer Folge sich aus dem Überfällen der beiden eine Straßenschlacht zwischen den deutschen Truppen entwickelt, hat Buttermilch jedoch keine Skrupel, dass Feuer von der Deckung heraus zu eröffnen, als er dann jedoch in einer klassischen *Slapstick* Nummer mit Staszek Rücken an Rücken zusammenstößt, wirft er seine Waffe zu Boden und rennt schreiend davon.

Buttermilch ist also eine weitaus facettenreichere Figur als die bisher gezeigten Deutschen. Im Ansatz erinnert er etwas an dem Deutschen aus dem Zug in ZAKAZANE PIOSENKI und ist genau aus diesem Stereotyp entsprungen. Buttermilch ist ein Versager, Feigling und Opportunist und entspricht damit relativ genau dem Bild des inkompetenten Deutschen, welcher gegen das Geschick und die Cleverness der Polen keine Chance hat. Man muss aber auch bemerken, dass Buttermilch positive Eigenschaften aufweist, er ist seiner Frau treu und versucht, sich um ihr Wohl und das seiner Kinder zu kümmern.

Diametral dem entgegengesetzt ist Hauptmann Kischke, der nach Buttermilch die meiste Screentime hat. Hauptmann Kischke ist die Verkörperung jenes negativen Stereotyps, das man von einem Deutschen haben kann, so sehr sogar, dass er nicht einmal etwas von der Klasse und dem Stil besitzt, die trotz der schlechten Meinung von Deutschen immer wieder in den Filmen zugesprochen wird. „Der Deutsche herrschte nicht allein erbarmungslos, sondern bei jeder Gelegenheit musste er auch

noch herumbrüllen, prügeln, einkerkern und morden.“⁷⁵ schreibt Jerzy Holzer in einem Aufsatz zur Bild der Deutschen in Polen und man könnte vermuten, er meint Hauptmann Kischke.



7: Hauptmann Kischke

Zusätzlich zum stereotypischen Verhalten entspricht auch das Aussehen des Hauptmannes jenem negativen Stereotyp. Er ist klein, dick, glatzköpfig und hat einen Hitlerbart. Sein ganzer Auftritt beschränkt sich im Grunde genommen auf eine Szene, die jedoch relativ lang ist. Sie lässt sich in zwei Teile aufspalten; zunächst verhört Hauptmann Kischke Staszek, den er für Giuseppe hält, allein. Als dies zu nichts führt holt er seinen Adjutanten Peters ins Zimmer, der für ihn übersetzen soll. Kischke droht Staszek damit, ein Geständnis aus ihm zu bekommen, denn: „Wir [die] Deutschen haben die Methoden von denen die feigen Italiener sich nicht träumen lassen.“ Diese Überzeugung in die Brutalität/Überlegenheit der Deutschen bewahrt Kischke jedoch nicht davor, Staszek auf den Leim zu gehen, als dieser behauptet, der Adjutant Peters spreche nicht wirklich Italienisch. Kischke glaubt Staszek sofort und rächt sich an Peters vermeintlichem Verrat, in dem er ihn an die Front schickt. Im zweiten Teil des Gesprächs geht es um die Waffe, die Staszek/Giuseppe verkauft haben soll. Kischke ist wütend und erzählt zunächst lang und breit davon, wie wichtig die Waffe für einen Soldaten ist. Als Staszek weiterhin mit ihm diskutiert, wird Kischke so wütenden,

⁷⁵ Jerzy Holzer, „Der widerliche Schwabe, der brutale Preuße...“, *Die hässlichen Deutschen. Deutschland im Spiegel der westlichen und östlichen Nachbarn*, HG. Günter Trautmann, Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft 1991, S. 86

dass er beschließt Staszek sofort zu erschießen. Er öffnet seinen Holster, greift hinein, nur um verwundert festzustellen, dass dieser leer ist. Er verschiebt Staszeks Exekution und lässt ihn von Buttermilch abführen. Als Kischke allein im Zimmer ist beginnt er verzweifelt nach seiner Waffe auf seinem Schreibtisch zu suchen. Die Kamera schwenkt dabei langsam auf das Portrait von Hitler über Kischkes Schreibtisch.

Ihren letzten Auftritt haben die beiden wieder gemeinsam. Sie sind Teil der Gruppe, die nach der Straßenschlacht dem Obersturmbannführer vorgeführt wird. Warum der Hauptmann dabei ist, ist nicht ganz klar, da er weder an der Straßenschlacht teil genommen hat, noch in seiner Position als Gefängnisleiter irgendwie was damit zu tun hatte. Es dürfte also anzunehmen sein, dass er nur deshalb in der Szene ist, weil das Drehbuch dies verlangte um einen letzten Gag zu liefern, auf den gleich eingegangen wird.

Die Szene an sich ist auffallend, da in ihr viel mit Symbolik gearbeitet wird. Aus der Vogelperspektive sieht man in einer Totalen wie die Soldaten in dreckigen Uniformen in einen großen Raum getrieben werden. Sie sind von anderen, bewaffneten Soldaten umstellt und werden in zwei Reihen aufgestellt. An der zentralen Wand des Raumes hängt ein Porträt von Hitler, eingerahmt in eine SS Fahne, links und rechts davon jeweils eine weitere Fahne, jedoch mit einer Swastika. In der nächsten Einstellung wechselt die Kamera die Position und befindet sich genau zwischen den beiden von den Gefangenen gebildeten Reihen.

Die Perspektive, sowie die durch die Reihen entstandenen Linien ziehen den Blick des Zuschauers direkt auf das Portrait von Hitler, welches sich nun genau in der Mitte des Bildes befindet. Ein Offizier betritt das Bild und lässt die Soldaten stramm stehen. Auf ihn folgt der Deus ex Machina, in der Form des Obersturmbannführers. Der Obersturmbannführer ist nicht nur als Deus ex Machina, anzusehen weil er bis jetzt nie in dem Film vorgekommen ist, sondern auch, weil er in seiner Funktion als vom Himmel herabgefahrener Gott der Deutschen nun ihre Strafen verteilt. Selbst die Kameraarbeit in dieser Szene lässt sich mit dieser Assoziation verbinden, da die Kamera, wie bereits erwähnt, zunächst an der Decke hängt und sich dann wieder auf den Boden begibt und somit den Anschein erweckt, als hätte sie den Obersturmbannführer mitgebracht, zumal es die einzige derartige Vogelperspektive im ganzen Film

ist. Hinzukommt, dass sich der Obersturmbannführer in der zweiten Einstellung genau so positioniert, dass er Hitlers Portrait verdeckt und selber von den Fahnen eingerammt wird. Er wird sozusagen persönlich zum Sinnbild der Ideologie.



8: Deus ex Machina

Dieser pseudo-religiöse Unterton wird im weiteren Verlauf der Szene weiter verstärkt. Der Obersturmbannführer beginnt nämlich zu schimpfen und geht die Reihen ab, während er wahllos Soldaten aussucht. Den ersten Soldaten schickt er an die Ostfront, den zweiten und dritten lässt er exekutieren. Als er an Buttermilch vorbei geht, ohne ihn anzusprechen, springt dieser aus der Reihe, stellt sich vor und fragt unsicher: „Erschießen?“ „Nein, Ostfront.“ antwortet der Obersturmbannführer, worauf sich Buttermilch mit einem Hitlergruß bedankt, etwas, was er bis dato nie gemacht hat. Auf Buttermilch folgt Hauptmann Kischke, der den Obersturmbannführer hoffnungsvoll fragt „An die Ostfront, Herr Obersturmbannführer?“ und als Antwort „Nein, an die Wand!“ bekommt. Dies löst bei Buttermilch ein gehässiges Lachen aus, welches sofort vom Obersturmbannführer mit einem bösen Blick gescholten erwidert wird, doch Buttermilch rettet sich erneut durch den Hitlergruß. Es scheint, als würde Buttermilchs plötzliche Bekehrung zur Ideologie (Religion) ihn gewissermaßen retten. Dies unterstreicht besonders Buttermilch opportunistischen Charakter.

6.3. Analyse

Die Szene der vermeintlichen Hausdurchsuchung zeigt einen weiteren Aspekt des Einsatzes von Stereotypen auf, der besonders spannend ist.

Stereotypen und die Hypothesenbildung

Maria und Giuseppe kommen durch die Tür, Maria bleibt plötzlich erschrocken stehen. Die Kamera wechselt die Position und enthüllt, dass sich deutsche Soldaten in der Wohnung befinden. Der Zuschauer hat noch nicht erfahren, was wirklich vor sich geht, doch ob aus eigener Erfahrung oder durch jahre lange Konditionierung durch Filme wie etwa ZAKAZANE PIOSENKI, er weiß Bescheid und erwartet das Schlimmste. Der gedankliche Vorgang, welcher in diesem Fall beim Zuschauer zwangsläufig gestartet wird, ist ein sogenannter *falscher Alarm*. Dieser wird von Prof. Dr. Hans Jürgen Wulff im Filmlexikon der Universität Kiel wie folgt definiert:

„Ein *falscher Alarm* wird dann ausgelöst, wenn der Zuschauer meint, dass der Protagonist in höchster Gefahr – vor allem der Entdeckung, der Entlarvung etc. – schwebt. Es stellt sich aber heraus, dass die Annahme falsch gewesen ist. Falsche Alarmer werden schnell wieder vergessen, erhöhen nur momentan die Spannung. Blitzartig öffnet sich der Erwartung des Zuschauers ein Handlungsverlauf, der dann aber nicht ausgeführt wird.“⁷⁶

Der falsche Alarm ist jedoch nur ein Teil dessen, was dem gesamten Spannungsaufbau in einem Film zugrunde liegt, nämlich der Informationsvergabe. Damit ist gemeint, wie viele, welche und zu welchem Zeitpunkt der Zuschauer Informationen vermittelt bekommt. Diese Informationen stehen immer im direkten Bezug zu den Informationen, die die Figuren im Film besitzen. Der Zuschauer kann etwa einen Wissensvorsprung gegenüber den Protagonisten haben oder wie in diesem Fall im Bezug auf Maria und Staszek einen Nachteil. Der Zuschauer kann aber auch bewusst in die Irre geführt werden. In diesem speziellen Fall kommen dabei das Stereotyp und narrative Konventionen zum Einsatz.

Zunächst einmal zu den Konventionen. Man kann annehmen, dass Deutsche in der Wohnung einer Untergrundkämpferin bei jedem Zuschauer eine bestimmte, negative Erwartungshaltung abrufen, doch durch die Konventionalisierung solcher Szenen in der polnischen Filmgeschichte ist der polnische Zuschauer quasi gezwungen sofort über die Situation zu urteilen, bevor er sie noch ganz gesehen hat. Er tappt somit unbewusst in die Falle, die der Film ihm gestellt hat.

Dies ist sehr gutes Beispiel dafür, was Schweinitz als *narratives Stereotyp* bezeichnet, wie in 1.4. erklärt wird. Da jedoch der Stereotypen Begriff in dieser Arbeit für die Figuren reserviert wird, soll statt dessen der Begriff *narrative Konvention* verwendet werden.

Eine solche *narrative Konvention* entsteht in einem Genre, wenn bestimmte Situationen sich zu Standards entwickeln und immer wieder in den Filmen des Genres vorkommen. Im Western ist das zum Beispiel das Duell auf der Hauptstraße oder das erste Mal, dass wenn ein Held den Saloon betritt. Es sind Szenen, das Publikum durch seine Erfahrungen mit Filmen des Genres gewissermaßen erwartet. Im Fall von polnischen

⁷⁶ Hans J. Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe*,
<http://filmlexikon.unik-kl.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=458>, 11.05.2012

Kriegsfilmen ist die Hausdurchsuchung zu einer solchen narrativen Konvention, einer *obligatorischen Szene*⁷⁷ geworden.

Es sind narrative Muster entstanden, die in einer solchen Szene immer wieder abgespielt werden und die der Zuschauer auch von einer solchen Szene erwartet, wie etwa die verursachte Verwüstung oder die Anwesenheit eines Offiziers. Da diese Szene alle diese Merkmale besitzt, ist der Zuschauer sofort bereit, die Hausdurchsuchung als echt zu akzeptieren und bemerkt nicht einmal, wie gelangweilt Staszek im Hintergrund eigentlich ist.

Geht man jedoch noch einmal einen Schritt zurück und betrachtet, wie die Informationsvergabe in diesen Szenen von statten geht, dann wird offenkundig, wie wichtig das Stereotyp für diesen Vorgang ist, bzw. wie einfach er ihn gestaltet. Es muss nicht lang und breit etabliert werden, was in der Szene vor sich geht, der Zuschauer sieht die Deutschen und sofort beginnt er die Informationen, die durch das Stereotyp in seinem Bewusstsein verankert sind, abzurufen. Eigentlich beginnt dieser Vorgang bereits vorher, als er die Worte „Guten Morgen, Madame“ hört, das Bild bestätigt nur diese Erwartungshaltung. Jede weitere Retardation, die in dieser Szene vorkommt, wie etwa Janeks langsamer Gang und das Aufsetzen der Mütze oder die Kontrolle der Papiere, auch wenn sie nicht auf den ersten Blick als solches erkenntlich ist, gibt dem Zuschauer Zeit, die Szenen weiter zu verarbeiten und treibt ihn tiefer in die Falle, da immer mehr Elemente seine ursprüngliche Hypothese bestätigen.

„Die Hypothesenbildung [...] ist ein sehr komplexer Prozess. Er umfasst (1) die Formulierung einer substantiellen Annahme über den weiteren Fortgang des Geschehens (in einem engeren und in einem weiteren Sinne – Fortgang der Szene, Fortgang der Geschichte), (2) ihre Lokalisierung in die Stereotypen der Genres, der stilistischen, ideologischen und zeitaktuellen Bezüge sowie der dramaturgischen Muster der Erzählung sowie (3) ihre Evaluation hinsichtlich dramaturgischer Bedingungen (zwar steht die Hauptfigur = der Star in großer Gefahr, aber er kann nicht zu Beginn des Films sterben).“⁷⁸

Das Stereotyp, welches ja laut Schweinitz auch in einer großen Gruppe im Individuum konstant bleibt, vereinfacht diesen komplexen Vorgang ungemein, da die Filmemacher

⁷⁷ Hans J. Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe*,

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=744>, 11.05.2012

⁷⁸ Hans J. Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe*,

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=470> 11.05.2012

davon ausgehen können, dass in der Regel jeder Zuschauer die Szenen ähnlich interpretieren wird. Das Stereotyp ist also nicht nur eine im besten Fall neutrale und im schlechtesten Fall negative Reduktion eines Charakters bzw. das Ergebnis eines faulen fantasielosen Autors oder schlechten Drehbuches, es ist ein wichtiges Werkzeug der Informationsverteilung, zumal durch die *affektive Färbung* sofort Emotionen ausgelöst werden, was das rationale Betrachten einer Szene wie dieser schwerer und somit das Hineintappen in die Falle einfacher macht.

Zwei Arten des deutschen Stereotyps

Betrachtet man die Filme ZAKAZANE PIOSENKI und GIUSEPPE W WARSZAWIE, dann werden mehrere Dinge recht offensichtlich. Zunächst einmal fällt auf, dass die Deutschen nicht grundsätzlich anonymisiert werden. Sie sind nicht mehr namenlose Uniformen, ihnen werden auch andere Eigenschaften zugeschrieben und in manchen Fällen, wie etwa dem von Buttermilch und Hauptmann Kischke, sogar Namen.

Die im Film vorkommenden Deutschen lassen sich in drei Kategorien unterteilen. Zunächst einmal gibt es die „falschen“ Deutschen, dann die zwei deutschen Hauptfiguren Buttermilch und Kischke und letztlich noch die diversen namenlosen Deutschen, die in verschiedenen kurzen Szenen ihren Auftritt haben.

Während diese namenlosen Deutschen besonders in der zweiten, aggressiv anti-deutschen Fassung von ZAKAZANE PIOSENKI hauptsächlich dazu dienten, die Brutalität der Deutschen zu unterstreichen sind es hier diese Nebenfiguren, die einen Blick auf die menschliche Seite der Deutschen erlauben. Dadurch werden sie auch deutlich klar von den anderen beiden Gruppen abgegrenzt. Um dies zu verdeutlichen, sollte man jedoch noch einmal einen Schritt zurück gehen.

Der zuvor erwähnte Jerzy Holzer argumentiert, dass sich das Stereotyp des Deutschen über die Jahre hinweg entwickelt hat. Angefangen hat diese Entwicklung bereits mit der Namensgebung, denn das polnische Wort für Deutscher, „Niemiec“, bedeutet so viel wie „der Stumme“.

„Der ‚Niemiec‘ (also Deutsche) war der Fremde, der in einer unverständlichen Sprache sprach und das Polnische nicht verstand. [...] Weder die Skandinavier noch die Ungarn wurden trotz der mehr oder minder intensiven Kontakte mit einer solchen Bezeichnung bedacht.“⁷⁹

Die Begrifflichkeiten und das Stereotyp entwickelten sich weiter über Schwabe, Krzyżak (Kreuzritter) und Prusak (Preuße) und gewannen immer mehr an diversen Eigenschaften, bis man letztlich beim Nazi-Deutschen angekommen war.

„Für die okkupierte und verfolgte polnische Bevölkerung war der Deutsche in der Regel Uniformträger, ein disziplinierter Gefolgsmann seines Führers, der Feldgendarm, der SS-Mann, zumindest aber der zum Zivildienst verpflichtet Beamte in SA-Uniform. Und das passte alles so recht in zu dem vorhandenen Bild, zum Kreuzritter oder Preußen, ja diese Bild potenzierte sich noch.“⁸⁰

Laut Holzer wird dieses Bild auch nach der Niederlage Deutschlands beibehalten und wird lediglich um einen Facette erweitert, nämlich die des „deutschen Kriechers“.

„Es handelt sich darum, daß der Deutsche vor Stärke zu Kreuze kriecht. Dieser Wesenszug wurde schon deshalb besonders hochgespielt, weil er in so krassem Widerspruch zum preußischen Kasernenhofstil oder zur unumschränkten Brutalität des Okkupanten stand. Jene Unterwürfigkeit wurde mit dem polnischen Widerstand und dem eigenen Bewußtsein von Würde in Zeiten der Schwäche konfrontiert.“⁸¹

Holzer sieht diesen Aspekt als Erweiterung des Stereotyps, doch dem soll an dieser Stelle widersprochen werden. Natürlich kommt dieses Stereotyp oft vor, manchmal sogar, wie im Fall von Hauptmann Kischke, folgt es genau dieser Entwicklung vom schreienden Uniformträger, der sich im Endeffekt als jämmerlicher Kriecher herausstellt, doch zumeist ist diese Idee in den betrachteten Werken klar von den anderen getrennt. In keinem der für diese Arbeit betrachteten über zwanzig Filme stellt sich jemals ein harter, kalter Offizier als rückratloser Kriecher da, kommt doch eine solche Figuren vor, dann ist sie sofort als solche erkennbar, wie etwa Hauptmann Kischke.

⁷⁹ Jerzy Holzer, „Der widerliche Schwabe, der brutale Preuße...“, *Die hässlichen Deutschen. Deutschland im Spiegel der westlichen und östlichen Nachbarn*, HG. Günter Trautmann, Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft 1991, S. 83

⁸⁰ Ebda S. 87

⁸¹ Ebda S. 87

Ein echte deutsche Figur, die diesem Stereotyp des harten, kalten Deutschen Offiziers entspricht, existiert in GIUSEPPE nicht, lediglich die „falschen“ Deutschen, also Polen, die sich in der Diegese als Deutsche verkleiden, lassen sich hier zuordnen, besonders natürlich Janek, der den Offizier spielt. Seine deutsche Figur lässt sich durchaus mit den diversen Offizieren aus ZAKAZANE PIOSENKI vergleichen. Nicht nur sein Verhalten, seine vermeintliche Höflichkeit, die sofort in Brutalität umspringen kann, auch sein tadelloses Aussehen und die perfekt sitzenden Uniform spielen mit den bekannten Klischees. Dies führt besonders im direkten Vergleich mit Hauptmann Kischke, aber auch den anderen im Film vorkommenden Deutschen, zur Schlussfolgerung zu, dass Janek's Offizier ein fiktionales Produkt ist, das den echten Deutschen nicht einmal in der Realität des Filme entspricht.

Denn in GIUSEPPE W WARSZAWIE entsprechen besonders die deutschen Hauptfiguren dem Stereotyp des inkompetenten und harmlosen Deutschen, welches hauptsächlich in der Originalfassung von ZAKAZANE PIOSENKI vermittelt wurde.

Die echten Deutschen, Hauptmann Kischke und Buttermilch, können sich gar nicht mit dem Bild messen, welches Janek kreiert. Nicht nur, dass weder Kischke noch Buttermilch bei weitem so gut aussehen wie Janek, Kischke ist klein, dick und glatzköpfig, während Buttermilch groß, viel zu schlank ist, eine dicke Brille trägt und nicht einmal gerade stehen kann. Auch ist der Auftritt von Janek die einzige Szene, in der der Zuschauer um die Helden bangt, ein Gefühl, welche beim Verhör mit Kischke einfach nicht aufkommen will bzw. soll, weder beim Zuschauer noch beim Verhörten Staszek.

Es scheint als wollte die Filmemacher durch die Gegenüberstellung der beiden Stereotypen, das Stereotyp des deutschen Offiziers dekonstruieren, es als letztlich polnische Vorstellung zeigen, die so, besonders in der Diegese, dieses Films nicht existiert.

Janek und Kischke vermitteln also die zwei entgegengesetzten Varianten des selben Stereotyps und sind im Grunde genommen auch klar als solche zu erkennen.

Spannend sind jedoch auch die Figuren der dritten Gruppe, zu denen Buttermilch eine Art Übergang bildet.

Natürlich besteht der Sinn diese Figuren hauptsächlich darin, die Deutschen lächerlich zu machen, doch es sind diese Momente, die die Deutschen menschlich machen.

Es beginnt mit der Anfangs erwähnten Eröffnungsszene im Zug, die die deutschen Soldaten als einfache Männer zeigt, die sich kindisch verhalten und glücklich darüber sind, dass sie nun in Sicherheit, abseits der Front sind. Wenig später, am Bahnhof wird Giuseppe und Maria von drei Soldaten angehalten. Giuseppe ignoriert die Soldaten einfach und geht weiter. Die drei drehen sich zur Kamera, sehen sehnsüchtig Maria nach, sie sind der Größe nach von links nach rechts aufgestellt. Es folgt in der zwölften Minute dieser kurze Dialog:

Soldat 1: Herrgott, das ist ein Mädels.

Soldat 2: Mit uns wollen sie gar nicht mal sprechen.

Soldat 3: So ein scheiß Italiener, der hat Glück.

Auch diese Szene zeigt, dass die Deutschen normale Menschen sind, mit sehr menschlichen Bedürfnissen. Hinzukommt dass, wie zu Anfang erwähnt, die Deutschen größtenteils selbst an allem schuld sind, was ihnen in dem Film passiert. Es ist Buttermilchs Gier, die ihn dazu bewegt, mit Staszek das Geschäft einzugehen, und auch wenn er sich zunächst weigert, ist es im Endeffekt er, der die anderen Deutschen überfällt, obwohl er genau weiß, dass dies für sie die Todesstrafe bedeuten kann. Aus seinen Handlungen heraus entsteht auch die Straßenschlacht, in der das Verwirrspiel seinen Höhepunkt findet. Auffallend ist auch, dass die Deutschen im Grunde keinerlei Gefahr im Film darstellen. Die einzige Gefahr, mit der die Hauptfigur Giuseppe wirklich konfrontiert wird, sind die Polen, die ihn exekutieren wollen, weil er beim Beschaffen von Waffen für den Untergrund auch einen Trupp Polen, die als deutsche Soldaten verkleidet waren, entwaffnet hat.

Fasst man dies alles zusammen, dann wird schnell klar, warum dies, wie Tadeusz Lubelski schreibt, ein „für seine Zeit gewagter“⁸² Film war. Der Film stellt ganz bewusst zwei ideologisch motivierte und bereits seit ZAKAZANE PIOSENKI verbreitete Stereotypen auf den Kopf. Aus den heldenhaften, polnischen Partisanen wird eine Bande von Idioten. Allen voran die Hauptfigur Maria, deren erste Handlung es nicht nur ist eine feindlichen Soldaten in einen Unterschlupf zu führen, sondern mit diesem auch noch eine Romanze anzufangen. Natürlich ist dies mit gewissen Konventionen des Genres zu

⁸² Vgl. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 248

erklären, da eine romantische Nebenhandlung damals, genau wie heute, in der Regel zu einem Film dazugehört. Realitätsbezug fehlt hier jedoch trotzdem, denn wie wir aus der Geschichte wissen, ließ die Gesellschaft ihren Hass an Frauen, die sich mit dem Feind einließen, nur zu gerne aus. Besonders in einem Fall wie diesem, in dem die Frau Teil des Untergrundes ist, ist eher mit einer Verurteilung wegen Verrates zu rechnen als mit einem Happy End, aber natürlich nicht in einer Komödie. Dies veranschaulicht jedoch recht gut die Funktionsweise und Kompetenz des hier dargestellt Untergrundes. Man kann sich nur wundern, wie es eine solch unfähige Gruppe geschafft hat, nicht sofort von den Deutschen enttarnt zu werden. Allerdings wundert man sich nur so lange, bis man diese Deutschen kennen lernt.

Die Deutschen haben nichts von der Macht, Stärke, Klasse oder gar der furchteinflößenden Bestialität, behalten, die ihnen etwa in ZAKAZANE PIOSENKI zugesprochen wird. In GIUSEPPE sind sie vor allem eines, Menschen. Menschen mit Namen, Menschen, die trinken und ihren Freunden nachtrauern, Menschen mit Familien, die versorgt werden wollen. Natürlich sind sie Menschen, deren nicht existierende Kompetenz die Daseinsberechtigung für den nur minimal kompetenteren Untergrund darstellt und die sich von Gier und Opportunismus leiten lassen, aber gerade das lässt sie ein wenig über das Stereotyp, aus dem sie entstanden sind, hinauswachsen.

Man darf allerdings nicht außer Acht lassen, dass es sich trotzdem um ein Stereotyp handelt. Die Deutschen werden weiterhin reduziert, sowohl in ihren Eigenschaften als Figuren, als auch durch die episodenhaften Auftritte. Ihre Darstellung ist sowohl konsensstiftend als auch affektiv stark aufgeladen, denn jeder Zuschauer wird nach dem Betrachten dieses Filmes der Meinung sein, dass die Deutschen eigentlich ziemlich Idioten gewesen sein müssen. Diese Bild hat sich auch offensichtlich seit der Zugszene in ZAKAZANE PIOSENKI nicht sonderlich geändert, womit auch die Stabilität gegeben wäre. Hinzukommt, dass, wie zuvor erwähnt, viele der Schauspieler zu jung waren, um den Krieg mit erlebt zu haben, was dem Second-Hand Charakter gerecht wird. Es ist jedoch, wie bei der ersten Version von ZAKAZANE PIOSENKI, ein Stereotyp, das nicht dazu verwendet wird, um dem Zuschauer Angst und Hass einzutrichtern, sondern eines, das ihm die Angst nehmen soll, frei nach dem Motto: „Worüber man lacht, davor kann man keine Angst haben.“

7. Akcja pod Arsenalem (1977)

AKCJA POD ARSENAŁEM (1977, Jan Łomnicki) ist die Verfilmung einer berühmten Befreiungsaktion, die vom polnischen Untergrund im Jahr 1943 durchgeführt wurde. Er behandelt Themen wie den Sinn und Zweck des Widerstandes, Kameradschaft, Opferbereitschaft und Vertrauen.

7.1. Handlung

Es ist früh morgens, zwei junge Männer haben sich um das „Haus der Deutschen Kultur“ verteilt und blicken gebannt abwechselnd auf das Dach und auf die Straße. Sie versuchen von den deutschen Patrouillen nicht gesehen zu werden. Am Dach des Hauses nähert sich Rudy, der Anführer der Gruppe der im Wind wehenden NSDAP Fahne. Schnell holt er diese vom Fahnenmast und hisst statt dessen eine polnische Flagge. Rudy klettert an der Hausmauer hinunter und zusammen flüchten die drei unerkannt auf einer Rikscha. Während der Vorspann läuft fahren die drei lachend durch die Stadt bis sie an einer Razzia vorbeikommen. Die Stimmung kippt, aus der Freude über den kleinen Sieg wird Wut.

Auf einem Platz ist eine große Gruppe Menschen um einen kleinen Bus mit auf der Seite eingebauten Bildschirm versammelt. Es läuft die „Wochenschau des General Gouvernements“, die deutsche Besatzung des Busses steht gelangweilt daneben. Die drei jungen Männer, Rudy, Alek und Zośka bannen sich ihren Weg durch die Menschenmenge. Rudy und Zośka werfen unbemerkt eine Sprengsatz in den Bus, während Alek mit einem Stein den Bildschirm zerschlägt. Der Bus fängt Feuer, die Menge beginnt panisch zu flüchten. Wieder können die drei auf ihrer Rikscha entkommen, denn die Deutschen sind damit beschäftigt den Bus zu löschen.

Am Markt verhandeln die Jungs gerade mit einem Händler über eine Lederjacke für Alek, als es plötzlich zu einem Aufruhr kommt, ein Mann ist auf der Flucht er wird von einem deutschen Soldat verfolgt. Der Mann fällt zu Boden, der Soldat holt ihn ein und beginnt sofort auf in einzutreten. Alek interveniert und schlägt den Soldaten,

der daraufhin umfällt. Am Boden zieht der Soldat seine Waffe und will Alek erschießen, doch Zośka tritt die Waffe weg. Sowohl der Mann als auch die Jungs können flüchten. Alek trifft sich darauf mit seiner Freundin, um ihr die Jacke zu präsentieren. Seine Tätigkeit für den Untergrund hält er jedoch vor ihr geheim.

Als die Nacht hereinbricht führt Alek eine weitere Aktion aus, er nimmt von der Statue des Nikolaus Copernicus das deutsche Schild hinunter und bringt wieder das polnische zum Vorschein.

Der nächste Tag, vom Fenster aus beobachten die Jungs einige SS-Soldaten beim Fußball spielen. Sie befinden sich in einem Klassenraum, mit einigen weiteren jungen Männern und einem älteren Ausbilder besprechen sie die Sprengung einer Zugstrecke und lernen über diverse Waffenarten. Als nach dem Unterricht einer der anderen Schüler, Heniek, nach Hause kommt findet er in seiner Wohnung einen alten Freund, einen Partisanen, wartend vor. Der Partisan ist äußerst arrogant und protzt mit seiner Waffe. Als er nach dem Besuch Henieks Wohnung trotz der Warnung vor der Polizeistunde verlässt, wird er sofort von einer Patrouille aufgegriffen, seine Waffe wird ihm dabei zum Verhängnis, da er sofort als Partisan erkannt wird.

Zośka übernachtet bei Rudy. Sie diskutieren über den Sinn des Lebens und über den Tod. Während dessen wird Heniek in seiner Wohnung aus dem Bett geklingelt. Als er die Tür öffnet stürmt plötzlich ein Trupp deutscher Soldaten herein, angeführt von Oberscharführer Schulz. Schulz entschuldigt sich kurz bei Henieks Frau und geht dann ohne zu zögern zu dem Geheimversteck, in dem Heniek alle Unterlagen gelagert hat.

Am nächsten Morgen erhält Rudy einen Anruf, dass Heniek verhaftet wurde. Alek, Rudy und Zośka treffen sich mit ihrem Vorgesetzten, dieser befiehlt Ihnen ihre Wohnungen zu verlassen, für den Fall dass Heniek der Gestapo Informationen preisgeben sollte. Rudy weigert sich jedoch, da er Heniek vertraut.

Ein Pole mit dem Pseudonym „Traurige Fresse“ betritt das Gebäude der Gestapo, er liefert Waren für Schulzes Vorgesetzten Lange. Heniek wird gerade von Schulz

brutal verhört, als Lange in Henieks Notizblock eine verschlüsselte Info mit dem Titel „Rudy“ findet. Als Heniek sich weigert Schulz zu sagen wer Rudy ist ruft dieser aus dem Nebenzimmer seinen Assistenten Kurt, der Heniek abführt um ihn weiter zu verprügeln. Alek und seine Freundin Baśka treffen sich erneut, Baśka offenbart ihm das sie ihn liebt und das sie Angst um ihn hat.

In der Nacht stürmt plötzlich die Gestapo Rudys Wohnung, er und sein Vater werden verhaftet. Zośka benachrichtigt die anderen Mitglieder des Untergrunds, er möchte eine Befreiungsaktion starten, er muss jedoch die Erlaubnis seiner Vorgesetzten abwarten. Die Aktion wird von den Mitgliedern jedoch vorbereitet, um bereit zu sein, wenn die Erlaubnis eintrifft.

Rudy wird weiter von Schulz verhört, seine Haare sind abrasiert worden und er hat viele Wunden im Gesicht. Schulz lässt Heniek in den Raum bringen, der Rudy anfleht zu kooperieren. Nach Henieks Verrat beginnt Rudy zu reden, liefert jedoch nur unnütze Informationen, dies erzürnt Schulz so sehr, dass er Rudy erneut an Kurt weiter gibt. Während des Verhörs betritt „Traurige Fresse“ das Büro mit Waren für die Offiziere.

Rudy wird weiter verhört. Zośka und die andern Mitglieder des Untergrundes planen minutiös die Aktion. Sie beziehen Stellung um den Transport, der Rudy zwischen dem Gestapo-Hauptquartier, wo er verhört wird und dem Gefängnis, in dem er über Nacht gehalten wird, zu kapern. Alles ist vorbereitet, „Traurige Fresse“ gibt ein Zeichen an den Untergrund, dass Rudy sich im Transporter befindet, doch die Erlaubnis von oben fehlt, die Aktion wird verschoben. Im Gefängnis angekommen wird Rudy wegen seiner schlechten körperlichen Verfassung in die Krankenstation gebracht. Dort soll er verarztet werden, damit er weitere Verhöre überlebt. Rudy fleht die polnischen Ärzte an ihn mit Gift umzubringen, doch die weigern sich. Am nächsten Morgen wird Rudy wieder in das Gestapo-Hauptquartier gebracht.

Die Erlaubnis des Oberkommandos des Untergrundes bleibt weiter hin aus, doch Alek, Zośka und die anderen bereiten trotzdem die Aktion weiterhin vor. Sie besorgen mehr Waffen, ein Auto und stellen Molotowcocktails her.

Schulz verhört Rudy weiter, dieser ist jedoch am Ende seiner Kräfte. Als er am Abend wieder weg transportiert werden soll, bekommt die Truppe um Zośka und Alek endlich die Erlaubnis. Die Aktion wird durchgeführt, Rudy und einige weitere Gefangenen werden befreit. Im Verlauf der Aktion wird Alek angeschossen, er kann aber in ein Krankenhaus gebracht werden. Baśka wartet auf ihn vor dem O.P., doch es kommt nur ein Arzt, der ihr die Nachricht von Aleks Tod überbringt.

Während dessen versucht die Truppe Rudy über Schleichwege, auf einer Bahre durch die Stadt zu einem Arzt zu bringen; als sie es endlich schaffen ist auch Rudy verstorben.

Der Film endet mit zwei auf Nachrichtenberichte stilisierten Szenen. Die im Gegensatz zum restlichen Film in Schwarz-Weiß gehaltenen Szenen, bei denen ein Filmrand sichtbar ist und die mit dem klar erkennbaren Klappern eines Filmprojektors unterlegt sind zeigen, wie an den zwei Gestapo- Funktionären Exekutionen auf offener Straße durchgeführt werden. Eine Stimme aus dem Off erklärt dabei, dass es sich um die Ausführung von Gerichtsurteilen wegen brutaler Verhörmethoden handelt. Unter den Schützen ist auch Zośka.

7.2. Die Darstellung der Deutschen

Der erste interessante Auftritt der Deutschen passiert bereits während des Vorspanns. Als die drei Hauptfiguren glücklich von der im Intro gezeigten Aktion nach Hause fahren, kommen Sie an einer Razzia vorbei, die sie daran erinnert, dass ihr kleiner Sieg absolut nichts wert ist. Die Kamera ist vorne auf der Rikscha befestigt, zeigt die drei abwechselnd, Rudy und Zośka auf der Sitzbank und Alek am Rad dahinter, plötzlich dreht sich Zośka entsetzt um. (An dieser Stelle kommt es zu einem *Continuity Fehler*.)

In der nächsten Einstellung fährt die Kamera zunächst mit einer Gruppe von Menschen mit, die von deutschen Soldaten aus einem Haus getrieben werden. Die Gruppe wird von einer jungen, blonden Frau in Uniform angeführt. Als die Gruppe stehen bleibt, schwenkt die Kamera auf die Frau, die nun fast in ein Close-Up gelaufen ist, dabei werden die SS Runen auf ihrem Kragen besonders deutlich. Die Kamera schwenkt hinunter und zeigt einen deutschen Schäferhund, den die Frau an der Leine mit sich führt.

Als die Kamera anschließend auf Rudy und Zośka in einem Medium Close-Up zurück schwenkt, ist ihnen das Lachen vergangen.

Diese Szene assoziiert nicht nur bereits zu Beginn des Filmes die Deutschen mit Hunden, eine Verbindung auf die später noch eingegangen wird, sie zeigt auch zwei weitere wichtige Punkte auf. Zunächst einmal kann diese kurze Szene, die vom Vorspann überschattet wird, als *foreshadowing* des gesamten Filmes bzw. der zentralen Prämisse gesehen werden. Sie zeigt nicht nur den drei Hauptfiguren, als auch dem Zuschauer, dass der vorangegangene kleine „Sieg“ wertlos ist, sie bringt die drei Helden auch in eine Position absoluter Unterlegenheit. Dadurch wird bereits jetzt die Machtverteilung sowie Handlungsfähigkeit thematisiert, die zwei wesentlichen Themen des Films.

Zweitens schneidet diese Szene ein Thema an, welches so bis jetzt nicht in den anderen Filmen vorgekommen ist und mit einer Ausnahme, PASAŻERKA (Andrzej Munk, 1963), auch in den restlich Filmen nicht vorkommt, nämlich, dass der Nazi weiblich ist. Dadurch werden in dieser Szene gewisse männliche Machtvorstellungen natürlich weiter untergraben.

Für das Stereotyp trägt die Figur, zumal sie nur wenige Sekunden im Bild ist, wenig bei, denn wie der Artikel schon sagt, ist *der* Nazi in den meisten Filme ein Mann. Anzumerken ist jedoch, dass sehr wohl ein Stereotyp eines weiblichen Nazis existiert, welches hauptsächlich mit besonderer Kaltherzigkeit und Sadismus in Verbindung gebracht werden kann. Diese lässt sich zwar in PASAŻERKA wieder finden, doch dieses Stereotyp wurde hauptsächlich von westlichen Filmen entwickelt und ist in den für diese Arbeit betrachteten Filmen kaum bis gar nicht vorhanden. Klarzustellen ist jedoch, dass damit dezidiert der uniformierte, weibliche Nazi gemeint ist, nicht die Zivilistin, die zumeist ein gänzlich anderes Motiv verkörpert.

Wenig später sieht man wie „Traurige Fresse“, ein Pole, der Besorgungen für diverse deutsche Offiziere erledigt, zeitgleich aber Informationen an den Untergrund weitergibt, das Gestapo-Hauptquartier betritt. Auf seinem Weg durch die Eingangshalle sieht man das rege Treiben im Hauptquartier und dass er dort öfters ein und ausgehen muss, da er nicht einmal kontrolliert wird. Die eigentlich interessante Sequenz beginnt mit

einer Detailaufnahme der von Heniek konfiszierten Dokumente, die Kamera schwenkt dann um und zeigt zum ersten Mal Sturmscharführer Lange, den Vorgesetzten von Schulz, der diese Papier untersucht. Währenddessen verhört Schulz auf Polnisch Heniek, der zunächst noch auf einem Sessel sitzt. Schulz zeigt Heniek einige der Papiere und fragt:

Schulz (Polnisch) : Was ist das?

Heniek (Polnisch): Notizen von einem Ausflug

Schulz (Polnisch): Scherze nicht!

Er stößt den Sessel, auf dem Heniek sitzt, um und zieht ihn dann am Kragen hoch.

Schulz (Polnisch): Steh auf! Wir wissen dass du Züge sprengst.

Plötzlich klopft es, „Traurige Fresse“ steht in der Tür.

Schulz (Polnisch): Siehst du nicht das wir arbeiten?

T.F. (Polnisch)Ich habe eine Bestellung für den Herrn Sturmscharführer.

Dann mischt sich auch Lange ein:

Lange: (Polnisch): Komm, Komm (weiter Deutsch) du traurige Fresse

T.F. (Deutsch): Bitte hier ist die Rechnung

Lange (Deutsch): Oh, diesmal ist sogar Schokolade dabei

T.F. (Deutsch): Ich will mich nicht herworten [sic] aber diesmal hab ich es selbst in die Hand genommen.

Lange (Deutsch): Das Deutsche Reich wird es Ihnen danken.

„Traurige Fresse“ will schon gehen als ihn Schulz mit seinem Schlagriemen aufhält:

Schulz (Polnisch): Hast du mich eh nicht vergessen traurige Fresse?

T.F. (Polnisch): Natürlich nicht Herr Oberscharführer.

Schulz (Polnisch):Ich rate es dir vergiss die Schokolade nicht

T.F. (Polnisch): Das hängt nicht immer von mir ab.

„Traurige Fresse“ lässt Schulze stehen, der ihm noch immer mit dem Schlagriemen droht, während er weiter redet:

Schulz (Polnisch): HIER brauchen wir die Süßigkeiten!

Danach geht Schulz wieder direkt zum Verhör über. Als er mit den Antworten Henieks unzufrieden ist, holt er mit der Spießrute zum Schlag aus, hält sich jedoch zurück.

Schulz(Deutsch): Scheißkerl, mit dir werden wir schon fertig!

(Polnisch): Du wirst uns alles sagen, Kindchen, oder nicht mehr lebendig hier rauskommen.⁸³

Als er dies sagt hebt er Henieks Kinn mit dem Riemen an und sieht ihm direkt in die Augen. Dadurch symbolisiert er seine absolute Macht über Heniek. Während dessen hat Lange in Henieks Unterlagen den Namen Rudy gefunden. Er zeigt dies Schulz, der daraufhin Heniek danach fragt. Als dieser keine Antwort gibt, schaut ihn Schulz nur kurz an und ruft dann Kurt herein. Die Tür zum Nebenraum öffnet sich und sofort ist Kurt da. Er ist der Mann fürs Grobe und verkörpert dies in jedem Detail. Seine Uniform ist aufgeknöpft, sein Gesicht rund und breit, über seine Backe verläuft eine lange Narbe. Mit Leichtigkeit hebt er den sitzenden Heniek mit einer Hand am Sakko hoch und führt ihn ab, während Schulz noch über den Namen Rudy nachdenkt.

Was in dieser Szene besonders auffällt ist, dass das Bild, welches zuvor beim Auftritt von Schulz etabliert worden ist, wieder relativiert wird. Auf diese Angelegenheit wird später genauer eingegangen, dennoch kann man an dieser Stelle zwei Dinge vorweg nehmen; einerseits wird in dem Verhör gezeigt, dass Schulz durchaus aggressiv und brutal vorgeht, und dass seine vermeintliche Höflichkeit Henieks Frau gegenüber nicht viel mehr als Zynismus war. Was jedoch viel wichtiger ist, ist der Umstand, dass die Machtposition von Schulz, die bei der Hausdurchsuchung noch absolut gewesen ist, in dieser Szene gleich auf mehreren Ebene verschoben wird.

⁸³ *Akeja pod Arsenalem*, Regie: Jan Łomnicki, DVD-Video, 00:26:45

Zunächst einmal wird durch die Einführung der Figur des Lange als Vorgesetzten von Schulz dessen Handlungsspielraum begrenzt und unter die Kontrolle einer anderen Figur gestellt. Das Verhältnis ist dabei jedoch keinesfalls wie etwa das von Buttermilch und Kischke in GIUSEPPE. Schulz begegnet Lange fast auf Augenhöhe, trotzdem verliert er allein durch die Existenz von Lange an Macht, was besonders in dieser Szene durch die Beziehung zwischen Schulz, Lange und „Traurige Fresse“ ersichtlich wird. Nicht nur, dass Schulzes Zurechtweisung an „Traurige Fresse“ sofort von Lange nichtig gemacht wird, sondern auch dadurch, dass „Traurige Fresse“ mit Lange gut gestellt ist und sich somit in kleinem Maße über Schulz hinwegsetzen kann bzw. ihm nicht den Respekt entgegenbringen muss, den er zeigen müsste, wäre er mit Schulz allein. Dies wird nicht nur in der Körpersprache von „Traurige Fresse“ offensichtlich; während er sich vor Lange hinstellt, ihn ansieht und sich vor ihm verbeugt, ignoriert er Schulz förmlich, lässt sich von dessen Drohgebärden nicht beeindrucken, spricht mit ihm lediglich im Vorbeigehen und dreht ihm sogar den Rücken zu.

Diese Machtverteilung lässt sich auch im Spracheinsatz erkennen. Lange bittet „Traurige Fresse“ zwar aus reiner Höflichkeit auf Polnisch herein, wechselt dann aber sofort in Deutsch, zumal er, wie sich später heraus stellt, nicht wirklich polnisch kann und auf Schulzes Übersetzungen angewiesen ist. „Traurige Fresse“ ist gezwungen mit Lange Deutsch zu sprechen, was dessen Machtposition unterstreicht, während Schulz durch den Sprachgebrauch auf einer Ebene mit „Traurige Fresse“ landet. Natürlich kann argumentiert werden, dass dies dem Verständnis wegen passiert (sowohl diegetisch, als auch fürs Publikum), doch durch das Zusammenspiel von Körper,- und gesprochener Sprache, scheint diese Leseart unterstützt zu werden.

Die dargestellte Entwicklung lässt sich auch als ein Ausbau des Stereotyps betrachten. Das Stereotyp ist ein künstliches Konstrukt, etwas, dass sich jenseits von normalen, menschlichen Charakteren bewegt. Es ist eine verunstaltete Art des Archetypus und besitzt dadurch gewisse mystische, übermenschliche Eigenschaften. Umso mehr das Stereotyp des deutschen Offiziers gesteigert wird und sich daraus ein Charakter entwickelt, wie es in diesem Film der Fall ist, um so mehr verliert es an Macht.

Was in GIUSEPPE W WARSZAWIE mit dem Stereotyp des namenlosen Deutschen passiert ist, nämlich dass er durch den Zusatz von menschlichen Zügen an

furchteinflößender Kraft verloren hat passiert in diesem Film erneut, wenngleich weitaus subtiler. Da Schulz aber als Vertreter des Systems und als Antagonist zugleich, für den Verlauf des Dramas Macht besitzen muss, wird dieser Verlust mit Brutalität ausgeglichen.

Während die Vorbereitungen für seine Befreiung laufen, muss Rudy die Verhörmethoden von Schulz aushalten. Er hat bereits einige Stunden in Gefangenschaft verbracht, seine Haare sind abgeschoren worden, sowohl Gesicht als auch Hände sind voller Blut in Folge der Misshandlungen. Er liegt am Boden, kann sich kaum bewegen, durch ein Fenster fällt Licht neben Rudy. Langsam kriecht er in Richtung des Lichts und streckt seine blutige Hand danach aus. Vögel zwitschern, Musik schwillt an, es ist ein Moment des Friedens und Glücks für den gefolterten Rudy, der jedoch nicht lange andauert, denn plötzlich kommt Schulz, besser gesagt, seine Schuhe ins Bild. Sofort wird die Musik unterbrochen. Aus dem Off hört man auf Polnisch Schulz Stimme: „Ah, der kleine Käfer ist in die Sonne gekrochen“, dann wechselt die Kamera in eine Froschperspektive, die in etwa Rudys Sicht entsprechen sollte. Dadurch türmt sich Schulz direkt vor dem Zuschauer auf. „Der Frühling ist da, Rudy, jetzt wirst du brav sein, nicht?“. Dann dreht er sich zu Kurt, der kurz eingeblendet wird und wechselt in Deutsch: „Kurt, bring ihn in Ordnung und dann rein zu uns.“ Die Kamera kehrt in die Froschperspektive zurück, sie folgt Kurts Beinen nach rechts und zeigt den am Boden liegenden Rudy und einen Eimer. Kurt greift nach dem Eimer und überschüttet Rudy mit Wasser.

Dadurch wird ein *Continuity Fehler* offensichtlich, mit der Froschperspektive soll der Eindruck eines *Point of View Shots* erweckt werden, zumal Schulz mit dem unteren Bildrand redet und direkt vor Rudy gestanden ist. Da diese Einstellung aber auch zum Überschütten von Rudy verwendet wurde, der plötzlich anders liegt, wird die räumliche Logik der Szene zerstört. Dies ist eine künstlerische Entscheidung gewesen, weil dadurch Schulz besser im Bild positioniert werden konnte. Die Ästhetik wurde bewusst der inneren Logik vorgezogen.

Interessant ist, dass die Filmemacher, die in dieser Szene gezeigt haben, dass sie künstlerischen Anspruch über handwerkliche Genauigkeit stellen, zu einer solch plakativen und vor allem konventionellen kinematographischen Lösung greifen.

Die erste Einstellung dieser Szene in der Schulz zunächst nur über seine Stiefel eingeführt wird, gehört, von ihrer metaphorischen Bedeutung für diese Szene einmal abgesehen, zu den wichtigsten Konventionen des Genres. Diese Konvention ist aufgrund der Tatsache, dass es sich um eine technische handelt, sogar populärer als die narrative Konvention der Hausdurchsuchung. Die Hausdurchsuchung ist logischerweise auf Okkupationsfilme beschränkt, während die Eröffnung über die polierten Stiefel in jeder Art von Film vorkommen kann.

In Schulz und Langes Büro geht die Szene weiter. Lange ist gerade dabei Stempel mit dem Logo des Untergrundes, dem Anker, auszuprobieren. Dabei warnt er Schulz: „Du bist zu unvorsichtig, bevor der Vogel singt, hat Kurt ihn schon erwürgt.“ Schulz antwortet lediglich mit „Du übertreibst“, da er gerade beobachtet wie Kurt Rudy herein bringt. Kurt setzt Rudy auf den Sessel, auf dem auch Heniek verhört wurde. Schulz konfrontiert Rudy mit den Unterlagen aus Langes Schreibtisch(auf Polnisch): „Du bist also immer noch der Meinung, dass sich diese Dinge nie in deinem Keller befunden haben? Vielleicht hab ich sie dort hin gelegt, was? Du sagst du bist nicht der Kommandant des Untergrundes? Dabei warst du es doch der Heniek seine Befehle gegeben hat.“ Als Rudy behauptet Heniek nicht zu kennen, lässt Schulz ihn herein bringen. Kurt führt Heniek in den Raum, als Rudy jedoch nicht reagiert, verpasst Kurt Heniek einen Schlag, so dass dieser zu Boden fällt. Heniek fleht Rudy an zu kooperieren. Daraufhin verliert Schulz langsam seine Geduld. Er nimmt Rudy am Kragen und beginnt ihn anzuschreien: „Siehst du? Er hat dich erkannt und du kennst ihn nicht?“ Er verpasst Rudy einen Schlag mit dem Handrücken, Heniek wird von Kurt in den Nebenraum geführt, aus dem von nun an nur mehr Schläge und Schreie zu hören sind. Schulz verhört Rudy weiter: „Siehst du? Er hat dich verraten, er hat gesagt, dass du der Chef bist. Und was sagst du dazu?“ Rudy gesteht darauf hin, dass er Teil des Untergrundes ist, behauptet aber nur ein einfacher Soldat zu sein. Schulz nimmt darauf den zuvor erwähnten Stempel und beginnt ihn auf Rudy Gesicht abzudrücken, dann zieht er Rudy am Ohr hoch und stößt ihn mit den Worten (Deutsch): „Kurt, beschäftige dich mit ihm“ in den Nebenraum. In diesem Moment klopft es an der Tür und „Traurige Fresse“ betritt den Raum, er hat die Lieferung für Schulz. Während die beiden ihrem Geschäft nach gehen, werden die Schreie aus dem Nebenraum so

laut das Lange genervt die Tür schließt, in diesem Moment sieht man kurz wie Kurt auf Rudy mit einem Schlagstock oder Lederprügel einschlägt. Schulz ist davon jedoch komplett unberührt und reißt gierig das von „Traurige Fresse“ gebrachte Paket auf, er nimmt eine Tafel Schokolade raus und kostet sie. Die Schreie im Nebenzimmer sind immer noch deutlich zu hören. Schulz dreht sich zu Lange, der an seinem Schreibtisch Platz genommen hat und beendet die Szene mit den glücklichen Worten: „In diesem verlausten Land ist wenigstens die Schokolade gut!“

Das Stereotyp des deutschen Offiziers hat über die Jahre hinweg an Horrorpotential verloren, die einfache Anwesenheit einer solchen Figur reicht offensichtlich nicht mehr aus um die gewünschte emotionale Wirkung beim Publikum hervorzurufen. Die Gründe dafür sind mannigfaltig. Zunächst einmal spielt das Stereotyp hierbei zwei Rollen; durch seine Verbreitung und ständige Präsenz, sowie seinen belustigenden Einsatz in Filmen wie GIUSEPPE W WARSZAWIE, hat es einfach an seiner emotionalen Kraft eingebüßt, nicht jedoch an seiner Funktion für die Informationsverteilung. Zweitens verliert es wie oben angesprochen, durch die Ausweitung vom reinen Stereotyp auf einen Charakter wie es bei Schulz der Fall ist seine „mystischen“ Eigenschaften um so mehr. Hinzu kommt, dass sich im Publikum ein Generationswechsel seit dem Zweiten Weltkrieg vollzogen hat und dieses Publikum andere Dinge vom Kino sowohl gewohnt ist, als auch erwartet.

All diese Faktoren begünstigen die Entwicklung von Brutalität als zentrale Eigenschaft der Deutschen, was in dieser Szene besonders deutlich wird. Die physische Gewalt wird sehr offen dargestellt, nicht nur im Bild sondern auch im Ton, denn mindestens ab der zweiten Hälfte ist die Szene von ständigen Schlägen und Schmerzensschreien unterlegt. Vor allem aber werden hier die beiden deutschen Offiziere durch den Kontrast ihres Verhaltens zu dem was in der Szene passiert, deutlich gezeichnet beziehungsweise charakterisiert. Während Lange sich von den Schreien immerhin gestört fühlt, lassen sie Schulze komplett kalt. Dadurch wird Schulz weiter in seiner Rolle als absolut böser unmenschlicher Antagonist ausgebaut und kommt erneut seinem Ursprung, dem Stereotyp näher.

7.3. Analyse

In AKCJA POD ARSENAŁEM hat sich die Darstellung der Deutschen zu den anderen beiden Filmen in zweierlei Hinsicht geändert. Einerseits ist ihrer relative Anzahl gestiegen, das heißt dass deutsche Soldaten viel präsenter sind, als etwa in ZAKAZANE PIOSENKI. Sie haben dabei allerdings an Bedeutung für die spezielle Szene verloren, sie sind Teil des Hintergrundes geworden. Jeder in ZAKAZANE PIOSENKI vorkommende Deutsche erfüllte einen Zweck, trug etwas zur Geschichte bei, daher hatte auch jeder Auftritt eines Deutschen eine Wirkung auf den Zuschauer. Der Deutsche entsprach etwa einem Monster aus einem Horror-Film, welches nur in kleinen Dosen gezeigt wird, um seinen furchteinflößenden Effekt nicht zu verlieren.

In GIUSEPPE W WARSZAWIE wurde bereits zum Großteil von dieser Art der Darstellung abgegangen, trotzdem wirkte jeder vorkommende Deutsche aufgesetzt.

Jeder Auftritt hatte auch in diesem Film immer einen Zweck zur erfüllen. In AKCJA ist dies ganz anders, die deutsche Präsenz wirkt natürlicher, integraler.

Diese Präsenz stellt die Narration jedoch vor ein Problem, da das Erscheinen eines jeden Deutschen nicht mehr die Gefahr darstellt die ein Geschichte zum Spannungsaufbau braucht, muss diese Gefahr produziert werden. Dies geschieht in AKCJA POD ARSENAŁEM durch die Erschaffung eines Gegenspielers, eines Antagonisten. Dies ist der zweite wichtige Unterschied, nicht nur zu den in dieser Arbeit beschriebenen Filmen, sondern auch im Bezug auf die anderen für diese Arbeit betrachteten Filme. AKCJA ist einer der wenigen Filme in der Auswahl die tatsächlich einen Antagonisten haben der das gegnerischen System verkörpert und in dem nicht das System als Ganzes „der Feind“ ist. Dadurch kann ein echter Konflikt zu Stande kommen, der zwar immer noch gänzlich von der Dichotomie Gut/Böse (Polen/Deutschland) geprägt ist aber auf einer weit aus persönlicheren Ebene ausgetragen wird.

„Der Konflikt als textumgreifende Größe ist meist personalisiert und in der Dualität der Funktionsrollen von Prot- und Antagonist ausgefaltet. Kollidierendes Handeln meint genau die aufeinander bezogenen, einander opponierenden Rollen von Prot- und Antagonist, die einander an der Erreichung ihrer umgreifenden Ziele zu behindern versuchen.“⁸⁴

⁸⁴ Hans J. Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe*,
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=232>, 29.06.12

Bevor dieser Antagonist jedoch im Detail analysiert wird sollten vorher einige andere Aspekte des Filmes angesprochen werden.

Der Lauf der Zeit und seine Folgen

AKCJA POD ARSENAŁEM hat seine Premiere im Jahr 1977, also ein Jahr nach dem Beginn dessen, was in der polnischen Filmgeschichte als „Epoche der moralischen Unsicherheit“⁸⁵ gehandelt wird. Dieser Zeitraum wird so genannt, weil es einerseits zu ersten Rissen im kommunistischen System gekommen ist:

„Juni 1976: Als Antwort auf die immer weiter steigenden Preise wird in den Fabriken in Radom und den Metallwerken „Ursus“ bei Warschau die Arbeit niedergelegt. Die Behörden reagieren mit Massenverhaftungen und Misshandlungen an den Verhafteten.“⁸⁶

Zusätzlich wurden in dieser Zeit die ersten Werke außerhalb des Zensurapparates publiziert. „Zwischen Juni 1976 und August 1980 wurde die polnische Kultur zu einer Kultur des Sozialen Widerstandes.“⁸⁷

Auswirkung auf die Produktion von AKCJA POD ARSENAŁEM hat jedoch bereits der Jahrgang des Filmes. Lediglich der Drehbuchautor Jerzy Stefan Stawiński der 1921 geboren wurde, war alt genug um den Weltkrieg nicht nur zu erleben, sondern auch aktiv daran teilzunehmen. Der 1929 geborene Regisseur war die Dauer des Krieges über ein kleiner Junge. Alle anderen an der Produktion beteiligten Personen, alles voran die Hauptdarsteller sind in den fünfziger Jahren geboren worden und allein dadurch eine gewisse Distanz zu dem Stoff. Diese Distanz, in Korrelation mit der Tatsache, dass Film im Allgemeinen in der ganzen Welt Mitte der 60iger Jahre brutaler und drastischer wurde, scheint mit ein Grund für das Ausmaß der in AKCJA dargestellten Gewalt zu sein

⁸⁵ Vgl. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 367

⁸⁶ Ebda. S. 367

⁸⁷ Ebda. S. 367

Weiters kommt hinzu, dass zu diesem Zeitpunkt die Beziehungen zwischen Polen und Deutschland es erlaubten, dass mit Karl Sturm und Werner Toelcke echte deutsche (DDR) Schauspieler zentrale Rollen besetzen konnten.

Die zeitliche Distanz zu den Ereignissen stellt den Film jedoch vor ein Problem welches ZAKAZANE PIOSENKI und GIUSEPPE w WARSZAWIE nicht hatten, nämlich das der deutschen Sprache. Diese kam in den Filmen problemlos zum Einsatz und wurde in den meisten Fällen nicht einmal übersetzt, geschweige denn untertitelt. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass bereits vor dem Krieg Deutsch eine durchaus verbreitete Sprache in Polen gewesen ist, und natürlich darauf, dass durch den Krieg und die Besatzung viele Leute die Sprache beherrschten. Der nach dem Krieg entstandene Hass auf alles deutsche führte nicht nur dazu, dass der deutsche Schäferhund in Polen in elsässischer Schäferhund umgetauft wurde, sondern auch dazu, dass die Sprache vom Publikum verlernt wurde. In AKCJA kommen zwar, wie zuvor beschrieben, rein Deutsch gesprochene Sequenzen vor, die wichtigen Teile des Verhörs von Rudy werden jedoch in Polnisch geführt.

Der Antagonist

AKCJA ist einer der wenigen hier betrachteten Filme, die nicht nur einen echten Antagonisten besitzen, sondern der auch direkt der Hauptfigur gegenübergestellt wird.

Die Gewichtung des Gegenspielers zeigt sich bereits in seinem ersten Auftritt.

Um dies zu verdeutlichen soll dieser Auftritt mit dem des Soldaten auf dem Marktplatz verglichen werden.

Der Soldat auf dem Marktplatz evoziert sofort Erinnerungen an ZAKAZANE PIOSENKI.

Sein Auftritt beginnt mit seinen aus dem Off kommenden Schrei und dem daraus entstehenden plötzlichen Entsetzten auf den Gesichtern der drei Hauptfiguren.

Die ersten Worte welche der Zuschauer von dem Soldaten hört sind „Halt“ und „Stehen bleiben“. Bereits diese Wort sind, wie bereits in 4.3. erklärt, genug um den Zuschauer in eine bestimmte Erwartungshaltung zu versetzen und ihn eine Hypothese bilden zu lassen. Das kurze Verbleiben auf den entsetzten Gesichtern der drei Jungs, gibt ihm die nötige Zeit diese Hypothese zu verarbeiten. Dies Hypothese wird sofort

in der nächsten Einstellung bestätigt, als der flüchtende Mann gezeigt wird, der gerade auf den Boden fällt und von dem deutschen Soldaten eingeholt wird. Überraschend an dieser Stelle ist lediglich die Brutalität mit der der Soldat, der nur von den Schultern abwärts zu sehen ist, sofort auf den liegenden Mann einzutreten beginnt. Während der Einstellung hat der Soldat nie aufgehört zu schreien: „Du Judensau, du Judenlümmel, du Mistvieh, du Schwein.“ Nach einem Gegenschuss auf die drei Jungs, geht die Kamera wieder näher ran, in einem Medium Close-up wird genau gezeigt wie die Tritte landen, während der Mann versucht sich mit seinen Händen zu schützen. Der Soldat schreit dabei weiter: „Dir zeig ichs du Judenlümmel, Abhauen Was? Vor mir! Du Hundesohn.“ Dann folgt eine Einstellung des rennenden Aleks und wieder eine der beiden verbleibenden Jungs die sich jetzt erst in Bewegung setzten. Erst in der fünften Einstellung nach seinem „Ins-Bild-Kommen“ sieht der Zuschauer zum ersten Mal das Gesicht des deutschen Soldaten und dass nur lang genug um die rasende Wut in seinen Augen zu erkennen, bevor er von Alek niedergeschlagen wird und wieder „nur“ zu einer Uniform wird. Während seines gesamten Auftritt hat der Soldat für nicht einmal eine Sekunde ein Gesicht.



9: Ein Deutscher reduziert auf seine Uniform

Die Szenen erinnert nicht nur an ZAKAZANE PIOSENKI, sie übertrifft diese Art der Darstellung des „namenlosen“ Deutschen, wie sie in den meisten der Filme angewendet wird. Dieser Soldat ist ein Memento an die Brutalität der Deutschen so wie fast jeder Deutsche in ZAKAZANE PIOSENKI, er ist auch ein Mittel um den Mut unserer Helden zu zeigen, vor allem aber ist er der Höhepunkt dieser hier beschriebenen Entwicklung. Durch die jahrelange Weiterverbreitung dieses Stereotypes hat es sich so sehr auf seine Grundidee reduziert, dass der Soldat nicht einmal mehr ein Gesicht braucht um entsprechend auf den Zuschauer zu wirken. Er ist im wahrsten Sinne des Wortes (eine) Uniform.

Ganz anders hingegen der Antagonist, Oberscharführer Schulz. Seinen ersten Auftritt hat er in einer Szenen, die man, wie bereits in den anderen Filmen gesehen, zu den Standardmotiven des Okkupationsfilms zählen kann, einer Hausdurchsuchung. Sein Auftritt unterscheidet sich schon allein durch seine Bildschirmpräsenz. Heniek öffnet die Tür und wird sofort an den Rand gedrängt, Schulz betritt den Raum. Er positioniert sich sofort im Profil in einem Medium Close-up. Dadurch erfüllt er fast den gesamten Bildschirm. Während er Befehle verteilt, schaut er sich im Raum um. Dies gibt dem Zuschauer Zeit sich sein Gesicht einzuprägen.



10: Der erste Auftritt von Schulz

Seine Ausstattung ist genauso vom Stereotyp vorgegeben wie sein Verhalten. Er trägt Lederhandschuhe und hat einen ledernen Schlagriemen in der Hand, auf seinem Kragen glänzen wieder SS-Runen. In der selben Einstellung, in der er den Raum betritt, wendet er sich an Henieks Frau, bei der er sich höflich in bestem Polnisch entschuldigt: „Wir entschuldigen uns vielmals, aber das wird nicht lange dauern.“. Auch diese vermeintlich Höflichkeit wurde bereits öfter als Teil des Stereotyps angesprochen.

Bereits am Auftritt sieht man also zwei Dinge; erstens dass der Fokus bewusst auf die Figur von Schulz gelegt wird, woraus dessen Bedeutung für den Film ersichtlich. Bei dem namenlosen Soldaten ist sein Verhalten bzw. die Reaktion der Helden auf sein Verhalten der Grund für seine Existenz, deswegen kann und wird er so massiv reduziert. Bei Schulz hingegen geht es um seine Person und nicht speziell um diese Hausdurchsuchung, wenn gleich diese natürlich zu seiner Charakterisierung beiträgt. Er als Antagonist hat genug „Gewicht“, um der Mittelpunkt der Szene zu sein. Ein starker Antagonist lässt die affektive Disposition beim Zuschauer stärker wirken, wodurch Spannung besser erzeugt werden kann.

„Der Genuss medienvermittelter Spannung ist individuell zwar verschieden, interagiert aber erkennbar mit den Beziehungen des Zuschauers zu den dargestellten Figuren. Nach einem Modell von Dolf Zillman interagiert die Stärke der affective disposition (Zuneigung vs. Abneigung zur Hauptfigur, positiver vs. negativer Affekt), die Intensität oder Ernsthaftigkeit der Bedrohung des Protagonisten und die damit zusammenhängende Stärke des möglichen Schadens sowie die Sicherheit, mit der sich der Verlauf gegen den Protagonisten entwickeln wird, mit der subjektiv erlebten Intensität des Spannungserlebens. Die positive Spannung entfaltet sich im „Fürchten um den Protagonisten“ und im „Hoffen auf ein gutes Ende“. Je unwahrscheinlicher dieses ist, um so größer das Spannungserleben. Die affektive Disposition beruht im Kern auf moralischen Urteilen über das Verhalten der Protagonisten und Antagonisten, fußt also auf einer evaluativen Auseinandersetzung mit dem Text.“⁸⁸

Zweitens scheint die in 4.3. aufgestellte These, dass Stereotypen als Werkzeug der Informationsverteilung angewendet werden können, bestätigt. Durch das Stereotyp wird bei dem konditionierten Zuschauer in kürzester Zeit ein Grundwissen um

⁸⁸ Hans J. Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe*,
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7017>, 28.06.2012

Oberscharführer Schulz aufgebaut welches einen charakterlichen Fortschritt in weiteren Szene erlaubt. Das dieser Fortschritt keinerlei charakterliche Tiefen offenbart, sondern vielmehr das Bild des bösen, brutalen SS -Mannes mit jeder Szene verstärkt ist die Schuld des Filmes, nicht aber seiner narrativen Voraussetzungen.

Schulz ist also der erste echte Gegenspieler den eine Hauptfigur in den bisher betrachteten Film hat. Im Vergleich zu dem namenlosen Soldaten erreicht er auch ein bisher nie da gewesenes Niveau an Charakterisierung, doch im Vergleich zu den drei Hauptfiguren bzw. zu Rudy kommt er zu kurz. Er besitzt zwar einen kleinen Entwicklungsbogen, da er im Verlauf des Verhörs immer mehr seine Fassung verliert, doch darauf beschränkt sich sein Fortschritt. Die Figur von Schulz fluktuiert den ganzen Film über; immer wieder fällt sie auf ihre Basis, das Stereotyp zurück.

Das Schulz als Charakter Rudy nicht ebenbürtig ist, lässt sich durch zwei Punkte erklären. Einerseits ist da natürlich die Tatsache, dass es sich um einen polnischen Film handelt und Schulz als Nazi nur einen Zweck zu erfüllen hat, nämlich böse zu sein. Der Kampf Rudy gegen Schulz kann gewissermaßen als Metapher für den Kampf Polen gegen Deutschland gesehen werden, bei dem sich das (mental) starke Polen den brutalen Misshandlungen seiner Besatzer nicht ergibt.

Um dieses Bild jedoch zu verstärken bzw. die Heldentat Rudys größer aussehen zu lassen, muss seine Kampf aussichtsloser aussehen. Daher ist er auch allein drei Widersachern gegenübergestellt (Schulz, Kurt und Lange). Das Schulz als am meisten ausgearbeitete dieser drei Figuren trotzdem nicht auf einer Ebene mit Rudy steht wird über die *Mise-en-scène* vermittelt. Das ganze Verhör über befinden sich Rudy und Schulz auf unterschiedlichen räumlichen Ebenen. Während Rudy zunächst noch sitzt und danach nur mehr am Boden liegt, steht Schulz die ganze Zeit über ihm. Er demonstriert immer wieder seine Macht kann Rudy jedoch nicht brechen. So sehr er sich auch Aufbäumen mag, er bleibt immer als Figur Rudy unterlegen.

Im Kontext des gesamten Filmes unterstreicht dies die bereits angesprochene Metapher und die verbreitete Message von polnischer moralischer Überlegenheit.

Andere Stereotypen

Drei weitere interessante Punkte sollten in Zusammenhang mit dem Film noch angesprochen werden. Zunächst einmal ist es die Assoziation der Deutschen mit den deutschen Schäferhunden, die so bis dato in den besprochenen Filmen nicht vorgekommen ist, jedoch in weiterer Folge besonders in den diversen KZ-Filmen oft und gerne eingesetzt wird.

In AKCJA wird dieses Motiv bereits im Vorspann eingesetzt, als eine junge Frau in SS-Uniform gezeigt wird die den Abtransport von Zivilisten überwacht. Sie kommt erneut vor als Rudy zum ersten Mal vom Gestapo Hauptquartier ins Gefängnis gebracht wird. Zusätzlich wird etwa in der 60. Minute eine Szene gezeigt in der zunächst nur bellende Hunde in ihren Zwingern gezeigt werden, einer davon mit Schaum vor dem Mund im Close-Up. Während das Bellen der Hunde weiter zu hören ist wechselt die Einstellung und zeigt wie erbarmungslos die Gefängniswärter die Gefangenen in einen Transporter zwingen. Ihre Schreie vermischen sich zunächst mit dem Bellen und ersetzen es bald vollständig. Dass dadurch all diese Darstellungen eine Parallele zwischen den deutschen Soldaten und den bissigen Hunden gezogen werden soll, scheint plausibel, nicht nur was die Bestialität betrifft, sondern auch die implizite Hörigkeit.

Ein Stereotyp, das über die Jahre hinweg unverändert geblieben ist, ist die Darstellung von in Zivil gekleideten Gestapo Männern. In jedem der für diese Arbeit betrachteten Filme sind die Gestapo Funktionäre so gekleidet, dass man sie als Zuschauer sofort erkennt. Sie tragen Hüte mit kleiner Krempe sowie dazu immer einen zugeknüpfte Ledermantel unter dem eine Hemd mit Krawatte hervor schaut. Die vermeintlich zivile Kleidung ist durch die Konventionen des Films zu einer Uniform geworden.



11: Gestapo-Mann in ZAKAZANE PIOSENKI und AKCJA POD ARSENALEM

Zuletzt sollte noch ein Blick auf die Figur des Sturmscharführers Lange geworfen werden. Sein Verhalten als Vorgesetzter von Schulz zeigt zwei Eigenschaften auf, die nicht unerwähnt bleiben dürfen. Zunächst ist da einerseits die Tatsache, dass „Die Deutschen nur zu den Werkszeiten foltern von Acht bis Sechzehn Uhr“⁸⁹ und dass Lange darauf erpicht ist, diese Arbeitszeiten einzuhalten, auch wenn Schulz durchaus weiter „arbeiten“ möchte. Dies zeigt besonders deutlich, wie kalt Lange eigentlich ist. Während das Verhör für Schulz zu einem privaten Machtspiel geworden ist, bleibt es für Lange nur ein weiterer Tag im Büro. Zweitens ist da seine vermeintliche Gutmütigkeit. In einer Szene kurz vor dem Finale lässt Lange „Traurige Fresse“ in sein Büro kommen. Als dieser den halb toten, am Boden liegenden Rudy anstarrt bemerkt dies Lange: „Sie können das nicht sehen nicht wahr? Ich auch nicht, aber was soll

⁸⁹ *Akcja pod Arsenałem*, Regie: Jan Łomnicki, DVD-Video, 00:44:36

man machen es ist Krieg.“ Es scheint als würde sich Lange, dadurch, dass er nicht selbst Hand bei den Verhören anlegt gewissermaßen von der Schuld rein waschen, dass alles auf seinen Befehl hin passiert, übergeht er dezent.

7.4. Fazit

Aus der Vielzahl der Filme, die zur Auswahl standen war AKCJA POD ARSENAŁEM seit Beginn der Recherchen einer derjenigen Filme von denen klar war, dass er Teil der Arbeit sein musste. Nicht nur ist es ein Drama und erlaubt dadurch einen Kontrast zu dem Musical und der Komödie herzustellen, sondern es ist auch ein Film, der besonders durch seine Brutalität diesen Kontrast nicht nur zwischen den Genres, sondern auch zwischen den Zeiträumen, in denen die Filme entstanden sind, noch deutlicher macht. Weiters ist es wie bereits besprochen, einer der wenigen Filme, in denen es einen Antagonisten gibt und bei dem es zu einem direkten Konflikt von Protagonist und Antagonist kommt. Die deutschen Figuren zeigen aber auch besonders deutlich, dass die Stereotypen von 1946 auch im Jahr 1976 permanent zum Einsatz gekommen sind. Es wird auch deutlich, dass in diesen 30 Jahren eine Entwicklung stattgefunden hat, dass die beiden Arten des deutschen Stereotyps sich immer mehr von einander gelöst haben und gewissermaßen auf die Spitze getrieben wurden.

Im Jahr 1976 hat die „Sättigung“ durch die Stereotype im Publikum ein solches Niveau erreicht, dass der geringste Hinweis, ein Schrei, ein Reaction Shot einer Person, ausreicht um bestimmte Erwartungshaltungen zu evozieren. Hinzu kommt, dass diese Erwartungen fast niemals enttäuscht werden, was zur Folge hat, dass diese Konditionierung immer mehr Fuß fasst.

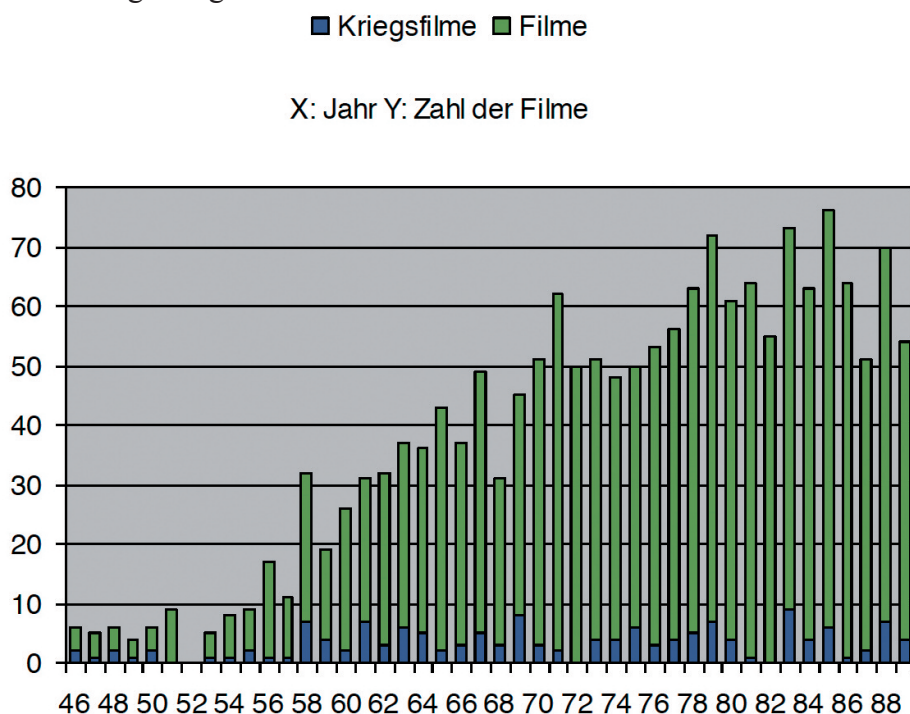
8. Statistik

Bevor dies jedoch passiert soll noch ein Blick auf den Stellenwert des Kriegsfilms am polnischen Filmmarkt zu Zeit der kommunistischen Diktatur geworfen werden. Aus diesem Zeitraum entstammen die etwa zwanzig Filme die für diese Arbeit betrachtet wurden.

Die Statistik bedarf einiger erklärenden Worte. Sie ist mit Hilfe der überaus genauen Online -Datenbank der renommierten Filmhochschule in Łódź erstellt worden.⁹⁰

Sie zeigt die in Polen veröffentlichten Spielfilme, unabhängig davon ob Kino oder Fernsehen, denn diese werden in der Datenbank nur bedingt unterscheiden.

Zusätzlich zeigt sie wie viele dieser Veröffentlichungen entweder dezidiert als Kriegsfilme geführt werden oder wenn dies nicht der Fall ist, laut Inhaltsangaben als offensichtlich dem Genre zuzurechnender Filme zu betrachten sind. Dabei wird dieser Begriff jedoch auf den Zweiten Weltkrieg beschränkt und auch nur auf Okkupations,- KZ,- oder Schlachtenfilme bezogen. Filme also die im Zeitraum des Zweiten Weltkrieges spielen und in denen „die Deutschen“ vorkommen, die wie bereits bekannt in der Regel mit Nazis gleichgesetzt werden.⁹¹



⁹⁰ www.filmpolski.pl

⁹¹ Diese Statistik wurde mit größter Sorgfalt erstellt, hat jedoch nur demonstrativen Charakter und daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

8.1. Analyse der Statistik

Während ganz zu Beginn der neuen polnischen Filmgeschichte (nach 1945), Kriegsfilme mit *ZAKAZANE PIOSENKI* und *WIELKA DROGA* (1946, Michał Waszyński) noch überragende 50% der Jahresproduktion darstellten, wurde ihr Prozentsatz immer geringer, bis er sich letztlich bei etwa 10% einpendelte. Dies spiegelt sich auch in den Gesamtzahlen wieder; von 1556 zwischen 1946 und 1989 produzierten Spielfilmen (Film und Fernsehen) waren 145 Kriegsfilme, 9,3% also.

Diese Zahlen vermitteln jedoch ein falsches Bild. Man muss bedenken, dass die Daten sowohl Kino als auch Fernsehfilme beinhalten, Kriegsfilme jedoch wegen ihres hohen Produktionsaufwandes in der Regel Kinofilme waren. Krieg im Fernsehen war in diversen Serien vertreten auf die später eingegangen werden soll. An dem Diagramm ist recht gut zu erkennen, dass nach dem Jahr 1961, in dem die erste polnische Fernsehstation ihren regelmäßigen Betrieb aufgenommen hat⁹², die Anzahl an veröffentlichten Filmen sich in etwa verdoppelt und in den Siebzigerjahren sogar verdreifacht hat.

Die Zahl der Kinoproduktionen steigt bis 1961 auf 29 produzierte Filme und steigert sich im Verlauf der folgenden Jahre auf jährlich zwischen 30 bis 40 Filme, ein Niveau, welches relativ konstant bleibt. Man kann also sagen, dass etwas weniger als die Hälfte der nach Einführung des Fernsehens produzierten Filme ans Kino gerichtet waren. Verbindet man diese zwei Erkenntnisse miteinander so stellt sich heraus, dass Kriegsfilme einen weitaus größeren Teil der Kinoproduktion ausmachten (durchschnittlich etwa ein Fünftel) in manchen Jahren - z.B. 1983 mit ganzen neun Kriegsfilmen auf 64 produzierte Spielfilme (ca. 30 Kinofilme)- sogar ein Drittel.

Das Genre des Kriegsfilmes war also ein immens wichtiges am polnischen (kommunistischen) Kinomarkt. Doch besonders das Fernsehen hat dafür gesorgt, dass das Genre bis heute relevant bleibt.

⁹² <http://www.poland.gov.pl/Telewizja,w,Polsce,6667.html> 17.07.2012

9. Exkurs: Krieg in Serie

Mitte der 60iger Jahre wurden die zwei berühmtesten polnischen Serien produziert; 1966 CZTEREJ PANCERNI i PIES (Konrad Nałęczki) und 1967/68 STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE (Andrzej Konica und Janusz Morgenstern). Die beiden Serien werden als Analog zu der „national-kombattantischen“ Bewegung im polnischen Kino der 60iger Jahre gesehen. Diese hatte es sich zur Aufgabe gemacht mit Hilfe von patriotisch-didaktischen Filmen die Rolle der Kommunisten im Zweiten Weltkrieg rückwirkend zu verstärken.⁹³ Dank der massiven Popularität der Serien waren es jedoch hauptsächlich diese Serien, die diese ideologischen Ziele verwirklichen konnten. Neben des unvorstellbar großen Erfolgs beider Serien hatten sie vor allem eines gemein:

„Beide erwähnten Serien hatten ein gemeinsames Merkmal: zynisch und schamlos verfälschten sie die Geschichte, verdrehten Fakten oder interpretierten dies schlicht falsch. Schuld daran waren zum gleichen Teil die Regisseure als auch die Drehbuchautoren [...] sie unterstützten mit Kamera und Füllfeder die kommunistische Propaganda vollstens.“⁹⁴

Besonders wichtig ist auch zu bedenken, dass diese Serien auch noch nach dem Fall des Kommunismus nichts an ihrer Popularität eingebüßt haben und das in der Regel nicht eine Woche in Polen vergeht in der nicht auf irgendeinem Sender eine Folge der einen oder anderen zu sehen ist, meistens jedoch beider.

9.1. Czterej pancerni i pies

CZTEREJ PANCERNI i PIES lässt sich in „Die vier Panzersoldaten und ein Hund“ übersetzen. Der Name macht Programm, denn es ist die in drei Staffeln und insgesamt 21 Folgen erzählte Geschichte der Besatzung des Typs T34 Panzers „Rudy“.

Die vierköpfige Besatzung so wie ihr Hund „Szarik“ bestreiten dabei tapfer ihren Weg durch diverse Abenteuer und Schlachten im Zweiten Weltkrieg bis sie schließlich bei der Schlacht um Berlin mitkämpfen und Berlin „befreien“, dabei „bestärkt sie,

⁹³ Vgl. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 238 / 244

⁹⁴ Łukasz A. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Krakau: RABID 2002, S. 137

wo immer dies nur möglich war die polnisch-sowjetische Freundschaft.“⁹⁵

In der ersten Folge schafft es Janek, die Hauptfigur, trotz diverser Umstände der Besatzung des Panzers beizutreten um nach seinem 1939 verschollenen Vater zu suchen. Dabei trifft er auf den aus der Wehrmacht geflohenen Schlesier Gustlik, den Panzerkommandanten Olgierd, sowie den Panzerfahrer Grigorij. Die Besatzung an sich entspricht dem typischen Serienensemble: Janek ist der smarte Schönling, Olgierd der harte Kommandant, Gustlick der übermenschlich starke „Muskel“ der Gruppe und Grigorij der Clown. Szarik ist Janeks Hund und wird als Maskottchen des Panzers aufgenommen.

Die Serie war vor allem an Jugendliche gerichtet⁹⁶ und vermittelte das Kriegsgeschehen trotz einiger Tragödien (Olgierd stirbt am Ende der ersten Staffel) vor allem mit Leichtigkeit und Schmähen.

„Es ist unmöglich zu schätzen wie viele Menschen die Serie über die Jahre hinweg gesehen haben, doch allein die Zahl der Kinobesucher (Einzelne Folgen wurden zusammengeschnitten und im Kino gezeigt. *Anm.d.V.*) wird auf über sieben Millionen geschätzt.“⁹⁷

Während sich jedoch diese Serie hauptsächlich mit der polnisch-sowjetischen Beziehung befasst ist es vor allem STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE die im Bezug auf das Thema dieser Arbeit besonders interessant ist.

9.2. Stawka większa niż życie

STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE, im deutschsprachigen Raum als SEKUNDEN ENTSCHIEDEN geführt, war nicht nur in Polen ein durchschlagender Erfolg, auch in vielen anderen kommunistischen Staaten war die Serie beliebt.⁹⁸

In der UDSSR wurde eine eigene auf der gleichen Idee basierende Serie gedreht, SEMNADZAT MGNOWENIJ WESNY (1973, Tatjana Liosnowa); ein Format also zu einer Zeit, bevor diese Praxis üblich wurde.

⁹⁵ Ebda. S. 137

⁹⁶ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 244

⁹⁷ <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/121749> 17.07.2012

⁹⁸ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 244

Die aus 18 Folgen in zwei Staffeln gedrehte Serie erzählt von den Abenteuern des polnischen Agenten J-23, der die Identität des deutschen Abwehr Offiziers Hans Kloss einnimmt um für den sowjetischen Geheimdienst zu spionieren.

Als Vorbild für die Figur des Hans Kloss wird oft James Bond geführt. „Beide führen den gleichen Beruf aus, sie kämpfen mit tödlichen Gegnern, sind stark, mutig, intelligent und von wunderschönen Frauen umgeben.“⁹⁹

Besonders interessant wird für diese Arbeit STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE dadurch, dass Hans Kloss aufgrund von seiner Aufgabe, zwangsläufig permanent von diversen Deutschen umgeben ist. Allen voran sein Nemesis Sturmbannführer SS Brunner, der sich besonderer Beliebtheit beim Publikum erfreute:

„Er [Brunner] bleibt nicht in Erinnerung als besonderer Schurke und der Erzfeind von Kloss, sondern auch als Figur mit menschlichen Zügen. Besonders auffallend ist sein spezifischer Humor, angereichert mit einem Schuss Ironie und Zynismus.“¹⁰⁰

Die deutschen Figuren sind so vielfältig und teilweise so stereotyp, dass sie genug Material für eine eigenständige Arbeit geben. Bereits in der ersten Folge führt Sturmbannführer Stetke, ein anderer Gegenspieler von Kloss, eine Hausdurchsuchung durch und bedient dabei, bis auf die Spießrute, jedes Motiv, welches in dieser Arbeit besprochen wurde.

Faszinierend ist jedoch die ungebrochene Popularität der Serie, die, wenn man sie nüchtern betrachtet, allenfalls mittelmäßig ist. Die Serie war zur Zeiten der ersten Ausstrahlung ein absoluter Straßenfeger und wird, wie bereits erwähnt, auch jetzt noch ständig ausgestrahlt, teilweise mehrere Folgen am Stück. Sie ist Objekt der Forschungen wie etwa in Dr. Ingo Looses „Hans Kloss ein »roter James Bond«? Deutsche, Polen und der Zweite Weltkrieg in der Kultserie: „Sekunden entscheiden“¹⁰¹ und von 300 Seiten langen pseudo- wissenschaftlichen Auseinandersetzungen wie „Stawka większa

⁹⁹ Bernacki, Bogdan, *Stawka większa niż życie. Serial wszech czasów*, Warschau: Wydawnictwo Adamantan 2003, S. 12

¹⁰⁰ Bernacki, Bogdan, *Stawka większa niż życie*, S. 102

¹⁰¹ http://www.ifz-muenchen.de/ingo_loose.html 17.07.2012

niż życie. Serial wszech czasów.“¹⁰² Der Untertitel, der übersetzt „Die beste Serie aller Zeiten“ bedeutet, deutet bereits darauf hin, dass dies nicht viel mehr als das Werk eines eingefleischten, fanatischen Fans sein kann. Was wiederum erklärt, warum man in den oben angeführten Zitaten die Anbetung für das Werk förmlich spüren kann. Das Buch versucht auch den offensichtlichen propagandistischen Ansatz, sowie die eindeutigen historischen Verfälschungen der Serie zu relativieren: „Die Unklarheiten um den historischen Hintergrund wurden oft aufgewärmt, und nur die wenigsten Kritiker betrachteten diesen Sturm im Wasserglas mit dem nötigen Menschenverstand.“¹⁰³

Dieses Buch, sowie die Tatsache dass 2012 ein Kinofilm mit den *original* Schauspielern in den polnischen Kino anlief (HANS KLOSS, STAWKA WIĘKSZA NIŻ SMIERĆ, Patryk Vega), sowie die Gerüchte in der Branche, dass eine neue Fassung der Serie in Produktion ist, sind Hinweise auf die immer noch große Bedeutung von STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE.

¹⁰² Bernacki, Bogdan, *Stawka większa niż życie. Serial wszech czasów*, Warschau: Wydawnictwo Adamantan 2003

¹⁰³ Bernacki, Bogdan, *Stawka większa niż życie*, S. 16

10. Die übrigen Filme

10.1. Miasto nieujarzmione

MIASTO NIEUJARZMIONE (1950, Jerzy Zarzycki, D: Die unzähmbare Stadt) hätte eigentlich der erste große, repräsentative polnische Film nach dem Zweiten Weltkrieg werden sollen, der damals noch unter dem Namen ROBINSON WARSZAWSKI (Der Warschauer Robinson [Crusoe *Anm.d. V*]) eine Geschichte basierend auf der von Władysław Szpilman erzählen sollte. Allerdings „auf keinem Fall mit einem Helden der Szpilman heißt und aussieht wie [...] ein dreißigjähriger Warschauer Intellektueller mit einem schlanken, semitischen Gesicht.“¹⁰⁴

Dieser zu dieser Zeit in Polen übliche Antisemitismus ging in diesem Fall Hand in Hand mit der kommunistischen Idee den „kleinen Mann“, den Arbeiter zu profilieren. Daher wurde aus der Figur des jüdischen Intellektuellen ein „ca. fünfzig jähriger, kleiner, dicker Mann mit einem einfachen, wohlwollenden Gesicht“¹⁰⁵

Dazwischen kam jedoch die Politik und aus der (polonisierten) Szpilman-Geschichte wurde eine „misslungene Realisation des Stils des sowjetischen Partisanenkinos, deren Hauptfiguren, Soldaten der Armia Ludowa (der kommunistischen Untergrundbewegung) Kontakt mit einem sowjetischen Funker herstellen.“¹⁰⁶

Besonders sind vor allem die einzigartigen Produktionsbedingungen unter denen der Film hergestellt wurde. Es wurde in den Ruinen der komplett zerstörten Innenstadt von Warschau gedreht, was nicht nur unglaubliche Bilder, sondern auch den Einsatz von z.B. echten Flammenwerfern erlaubte.

Der Film besteht aus zwei Handlungssträngen. Ein Handlungsstrang erzählt davon wie ein Mann in den Ruinen der Stadt überlebt und sogar noch eine Frau rettet, während der zweite Handlungsstrang von einer Gruppe Soldaten erzählt. Die Stränge verknüpfen sich miteinander, als die Soldaten auf die Hilfe des Mannes angewiesen sind.

¹⁰⁴ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 129

¹⁰⁵ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 129

¹⁰⁶ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 127

Deutsche kommen in dem Film nur als Soldaten vor. Besonders herzlos sind die Oberbefehlshaber die am Anfang die Vernichtung der Stadt in Auftrag geben. Bemerkenswert ist jedoch der kurze Auftritt von zwei simplen Soldaten die mit einem LKW durch die Ruinen der Stadt unterwegs sind. Dabei führen sie folgenden Dialog (in Deutsch):

Soldat 1: Das ewige Vernichten kotzt mich schon an, ich kann das nicht mehr ansehen, pass auf, der Deutsche bleibt in der Geschichte als Weltbrandstifter.

*Soldat 2: Hoffentlich wird es Menschen geben, die verstehen, dass nicht alle Deutschen Nazis sind.*¹⁰⁷

Eine löbliche Hoffnung, die jedoch besonders was den polnischen Film angeht bitter enttäuscht werden sollte.

10.2. Dziś w nocy umrze miasto

DZIŚ W NOCY UMRZE MIASTO (1961, Jan Rybkowski, D: Heute Nacht stirbt die Stadt) ist ein von der Forschung weitgehend ignorierte Film. In dem 600 Seiten langen Band „Historia kina polskiego“ von Tadeusz Lubelski, aus dem hier oft zitiert wird, wird der Film in nur einer Zeile erwähnt, dort allerdings als „geschätzt“¹⁰⁸ beschrieben. Es ist die Geschichte eines polnischen Zwangsarbeiters, dem es gelingt in Dresden von einem Zug nach Auschwitz abzuspringen. Vor dem Krieg hatte er in Dresden studiert, nun versucht er sich dort zu verstecken. Dabei lernt er Seiten von Deutschland kennen, die so vorher und auch nachher kaum gezeigt wurden: die vereinsamten deutschen Frauen und ihre verwaisten Kinder, die Verwundeten, die Armen, die Alten und die Schwachen. Dann jedoch wird er zum Zeugen des Bombardements das die Alliierten am 13 Februar 1945 auf Dresden durchgeführt haben.

„Die Hauptfigur des Films - Piotr kann die Genugtuung über den Anblick der unter den Bomben sterbenden, feindlichen Stadt nicht verstecken. Dabei leben darin doch Frau, Kinder und unschuldige Zivilisten. „Schadenfreude“ mag ein deutsches Wort sein, doch es ist eine universelle Erscheinung.“¹⁰⁹

¹⁰⁷ Miasto Nieujarzmione, Regie: Jerzy Zarzycki, DVD-Video, 00:53:23

¹⁰⁸ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 253

¹⁰⁹ <http://www.film Polski.pl/fp/index.php/122160> 22.07.2012

Diese Schadenfreude kann Piotr jedoch überwinden, als er in den brennenden Trümmern das verwöhnte, reiche, junge Fräulein Magda trifft. Als Tochter eines Industriellen und Verlobte eines hochrangigen SS-Offiziers ist nicht nur ihr Hochmut, sondern auch ihre Ignoranz dem Kriegsgeschehen gegenüber unübertroffen. Trotzdem überwindet sich Piotr und rettet die Frau aus der brennenden Stadt. Zusammen schaffen sie es die Stadt zu verlassen und etwas anderes als Abneigung für einander zu empfinden. Als das Boot mit dem sie und anderer Flüchtlinge die Stadt jedoch verlassen konnten endlich am sicheren Ufer der Elbe ankommt, wird es bereits von einer SS-Staffel und Magdas Verlobten erwartet. Der Zuschauer spekuliert noch auf ein Happy End und Dankbarkeit für Magdas Rettung, doch der SS-Mann lässt Piotr sofort abführen.

10.3. Gdzie jest General...

GDZIE JEST GENERAL...(1963, Tadeusz Chmielewski D: Wo ist der General) ist die Geschichte einer sowjetischen Soldatin, Marusia, die in einem Schloss zurück gelassen wird um den dortigen Weinkeller zu bewachen. Dabei läuft ihr zufällig der polnische Soldat Orzeszek über den Weg. Die beiden müssen sich in dem Schloss verstecken als ein Trupp deutscher Soldaten sich dort einquartiert und Stellung bezieht. Angeführt wird der Trupp von dem titelgebenden General, der vom Rest der Armee getrennt wurde und mit wenigen Männern versucht unbemerkt durchs feindliche Gebiet zu flüchten. Während das ungleiche Paar sich zunächst nur vor den Deutschen verstecken will, schaffen sie es recht bald auf Grund von diversen Komödiens-typischen Verwechslungen, den General in Gefangenschaft zu nehmen. Als zusätzlich ein polnischer Trupp auf das Schloss kommt, droht die Situation zu eskalieren. Der General kann flüchten, trifft jedoch im Weinkeller auf einen weiteren polnischen Soldaten der ihn für einen Russen hält. Aus Freundlichkeit animiert der polnische Soldat seinen neuen Freund zum trinken. Um seine Deckung nicht zu verlieren trinkt der General mit. Als er nicht mehr kann, gibt er sich endlich zu erkennen um nicht mehr trinken zu müssen. Die Deutschen ergeben sich daraufhin und es kommt zu einem Happy End.

GDZIE JEST GENERAL... birgt so manche Parallelen zu GIUSEPPE W WARSZAWIE in sich. Die beiden Filme sind in aufeinander folgenden Jahren entstanden, zunächst GDZIE JEST GENERAL 1963 und dann GIUSEPPE W WARSZAWIE 1964. Es sind beides Komödien die im Kriegsgeschehen angesiedelt sind. In beiden Filmen geht es darum, dass eine Frau und ein Mann romantische Gefühle für einander entwickeln obwohl ihre durch ihre Nationalität (Polen/UDSSR und Polen/Italien) beeinflussten Charakterzüge dem entgegenstehen. In beiden spielt Elżbieta Czyżewska die Hauptrolle, einmal als resolute Möchtegern-Widerstandskämpferin Maria in GIUSEPPE und dann wieder als korrekte und pflichtbewusste Soldatin der Roten Armee in GDZIE JEST GENERAL. Beide Filme beziehen ihren Humor zum Großteil aus Stereotypen, im Fall von diesem Film hauptsächlich aus der zur damaligen Zeit beliebten, ideologisch wertvollen Motiv vom tollpatschigen aber bauernschlauem Polen (zum Teil versoffen) und der tapferen, aber verkrampften Sowjetfrau. Dies wird dem Film besonders zur Last gelegt. „In der Farce GDZIE JEST GENERAL... trotz gut besetzter Hauptrollen [...] störte vor allem der Missbrauch von nationalen Stereotypen“¹¹⁰ Die größte Gemeinsamkeit ist jedoch die absolute Idiotie die den Deutschen zugesprochen wird. Ein *Running Gag* im dem Film ist etwa, dass der General versucht zu Abend zu essen, während diverse Soldaten in davon abhalten weil: „Bei einem vollen Magen Bauchschüsse viel gefährlicher sind.“

Nicht nur nationale Stereotypen werden in dem Film gerne bedient, auch deutsche Stereotypen sind permanent präsent wie etwa der böse SS-Offizier, der sofort alle seine Kameraden wegen Hochverrates erschießen will.

Ein weiterer interessanter Punkt ist das Thema der Sprache. Die drei Volksgruppen sprechen jeweils ihre eigene Sprache, verständigen sich aber untereinander problemlos, besonders Polen und Russen. Marusia und Orzeszeks Dialog verläuft permanent in zwei Sprachen, ohne Untertitel. Eine weitere Parallele zu GIUSEPPE, die ebenso Erkenntnisse über das damalige Publikum zu lässt. Dieses Publikum war natürlich auf Grund der politischen Lage gewissermaßen gezwungen Russisch zu können, aber es wurde auch davon ausgegangen, dass Deutsch in ausreichenden Maß bekannt gewesen ist.

¹¹⁰ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego*, S. 272

10.4. Elegia

ELEGIA (1979, Paweł Komorowski) ist ein weiterer wenig beachteter Film in dieser Auswahl, in keinem einzigen, der für diese Arbeit verwendeten Bücher wird der Film auch nur ein einziges Mal erwähnt.

ELEGIA ist die sehr drastisch erzählte Geschichte einer polnischen Einheit, die sich im Kampf mit einer deutschen Einheit befindet. Als die Polen gerade dabei sind ein zugeschnittenes Minenfeld zu überqueren, werden sie von den Deutschen angegriffen. Als nach dem langen Kampf die Munition verbraucht ist gehen die Polen mit ihren Bajonetten in den Nahkampf über. Trotzdem müssen sie sich letzten Endes ergeben. Die Deutschen bringen die Verwundeten um und nehmen die restlichen Soldaten gefangen. Die wenigen Überlebenden werden in einer Scheune untergebracht und verhört. Als die polnischen Soldaten jedoch mithören, dass auch sie umgebracht werden sollen, starten sie einen Fluchtversuch. In Unterhemden und ohne Schuhe versuchen sie durch den tiefen Schnee davon zu kommen, werden jedoch bald wieder gefangen genommen. Die Deutschen treiben die polnischen Soldaten in die Scheune und umwickeln die ganze Gruppe mit Stacheldraht. Dann begießen sie die Gruppe mit Benzin und zünden sie an. Während sie bei lebendigen Leib verbrannt werden, singen die Polen lauthals „Noch ist Polen nicht verloren“, die polnische Hymne.

Besonders herausstechend in diesem Film ist zunächst die realistische Darstellung von Brutalität und dem harschen Alltag sowie des Schreckens des Krieges.

Dadurch ist ELEGIA wohl am ehesten mit AKCJA POD ARSENALEM in Verbindung zu bringen. Brutal ist jedoch nicht nur die Gewaltdarstellung, der Film selbst hinterlässt ein ungutes Gefühl beim Zuschauer, vor allem weil er keinerlei Anstalten macht irgendetwas, seien es nun die Deutschen oder der Krieg selbst, zu beschönigen. Während AKCJA noch versucht eine Fassade von Kultur und Scheinheiligkeit um die deutschen Offiziere aufzubauen passiert nichts dergleichen in ELEGIA.

Ein zweiter Punkt der die beiden Filme verbindet ist die Darstellung der namenlosen Soldaten. Wie bereits in 6.3. erklärt, lässt sich der dort betrachtete Soldat am Markt als Reduktion des episodischen Deutschen betrachten. Zwei Jahre später schafft es

ELEGIA jedoch diese Reduktion noch weiter auf die Spitze zu treiben. Innerhalb der ersten vierzig Minuten, in denen bereits einige Mitglieder der polnischen Kompanie ihren Tod gefunden haben, werden die Deutschen nicht gezeigt. Nur ihre tödlichen Auswirkungen sind präsent, ein Schuss aus der Ferne der den Kompaniekommandanten niederstreckt oder eine Mine im Schnee. Erst etwa in der 38. Minute werden die deutschen Soldaten zum ersten Mal gezeigt. Sie sind vollständig in weiße Kampfanzüge gekleidet und haben ihre Gesichter in an Totenschädel erinnernde Masken versteckt. Es wird nicht einmal ein besonders Merkmal auf die Waffengattung (SS, Wehrmacht, etc.) gelegt der sie angehören, wie das so oft in den anderen Filmen der Fall ist. Auch später, als es zur direkten Konfrontation zwischen den beiden Seiten kommt wird vermieden die Gesichter der Deutschen zu zeigen. Dadurch und durch ihre Taten werden in ELEGIA die Deutschen zur Gänze dehumanisiert.

11. Fazit

11.1. Stereotypen

Schweinitz verwendet in seinem Buch, welches als wissenschaftliche Basisliteratur für diese Arbeit genutzt wurde, den Stereotypenbegriff sehr weitläufig. Seiner Meinung nach existieren Stereotypen auf allen Ebenen des Filmes. Ob *Figurenstereotyp*, *narratives Stereotyp* oder *kompositionelles Stereotyp*, all das sind für Schweinitz Stereotypen. Nach einer kurzen Betrachtung dieser einzelnen Punkte wurde es jedoch offensichtlich, dass für diese Arbeit ein so weit gefächelter Stereotypenbegriff nicht von Nutzen sein konnte. Daher wurde der Begriff, ähnlich wie es der Fall beim Stereotyp selbst ist, reduziert. In dem neuen definierten Stereotypenbegriff haben Handlung und Bildkomposition keinen Platz mehr, wenn gleich ihrer Bedeutung für die Entstehung und Entwicklung von Stereotypen nicht unterschätzt werden soll. Der Begriff selbst wurde auf die Figur reduziert um Klarheit zu schaffen. Für die anderen Bereiche, die durch diese Reduktion aus dem Begriff des Stereotyps hinausgefallen sind, wurde stattdessen die Verwendung des Begriffes Konventionen vorgeschlagen. Dies erlaubte eine klarere Arbeitsweise. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass die Darstellung von Stereotypen aus einem Zusammenspiel von Konventionen entsteht und dass die Erfüllung einer einzelnen Konvention nicht automatisch einem Stereotyp entspricht.

11.2. Die Auswahl der Filme

Allen voran ist zu bemerken, dass die Auswahl an Filmen, die für diese Arbeit betrachtet wurden und ihre Eingrenzung auf die hier beschriebenen drei keines Falls vollständig ist. Sie sind lediglich eine Auswahl aus den ca. 150 Kriegsfilmen, die zwischen 1946 und 1989 entstanden sind, wobei dieser Begriff bereits relativ eng gesehen wird. Er umfasst keinerlei Filme, die nicht im Zeitraum des Zweiten Weltkriegs spielen, also Filme, die sich etwa mit den Folgen des Krieges befassen würden oder „zivile“ Filme, in denen es um die polnisch-deutschen Beziehung geht (sollten solche existieren). Dadurch ist es theoretisch durchaus möglich, dass sich unter diesen restlichen Filmen,

welche befinden, die die Erkenntnisse dieser Arbeit komplett widerlegen. Theoretisch deshalb, weil die Produktionsumstände im Kommunismus so etwas nicht erlaubt hätten. Doch um das heraus zu finden bedürfte es eines weitaus größeren Umfangs als den einer Diplomarbeit.

Die drei hier besprochenen Filme sind also eher als Referenzpunkte anzusehen, die eine gewisse Entwicklung erahnen lassen.

11.3. Erkenntnisse

Drei wichtige Erkenntnisse sind im Verlauf der Arbeit ans Tageslicht gekommen. Zunächst einmal, dass tatsächlich eine Evolution des Stereotyps im Laufe der Jahre zu erkennen ist.

In ZAKAZANE PIOSENKI, besonders in der zweiten Fassung waren die Deutschen nicht viel mehr als Schreckelemente. Allein durch ihre Anwesenheit vermochten sie Gefahr und Spannung in eine Szene zu bringen, dies war allerdings auch ihre einzige Aufgabe. Diese beschränkte Aufgabe erlaubte es den deutschen Figuren nur einen einzelne Eigenschaft zuzuschreiben; nämlich dass sie „deutsch“ und damit automatisch böse sind.

Doch diese Sichtweise bezeichnet vor allem eben die zweite, propagandistische Fassung des Filmes. In der ersten Fassung hingegen wird eine gänzlich andere Art der Deutschen gezeigt, welche in einer Linie mit GIUSEPPE W WARSZAWIE in Verbindung zu bringen ist. Hier werden die Deutschen in erster Linie als unfähig dargestellt und dadurch radikal verharmlost.

Diese Linie wird im Laufe der Jahre besonders von GIUSEPPE und anderen „leichten“ Filmen verfolgt. Es ist auch GIUSEPPE, in dem zum ersten Mal eine Aufteilung der Deutschen zu bemerken ist.

Während in ZAKAZANE PIOSENKI noch alle Deutschen anonym und in jeweils nur einer Szene zu sehen waren, beginnt sich hier ein weiter entwickelter Typ des Deutschen abzuzeichnen. Einzelne Deutsche werden mit Charakterzügen und Namen ausgestattet und werden integraler Teil der Handlung. Natürlich werden sie, besonders in diesem Fall, mit typisch komödiantischen Attributen ausgestattet wie dick und

doof, dennoch gewinnen sie an „Körper“ und beginnen sich vom Stereotyp abzuheben. Das gilt auch für die weiterhin existierenden anonymen Deutschen, denn auch diese werden in ihren Episoden (teilweise) zunächst als Menschen und dann erst als Deutsche gezeigt. Diese Humanisierung der Deutschen lässt sich natürlich vor allem auf das Genre der Komödie zurückführen, die mit einem monströsen, inhumanen Widersacher einfach nicht funktionieren würde. Sie verlangt es, dass sich beide Seiten etwa auf gleicher Augenhöhe begegnen.

Dies ist mit auch ein Grund dafür, dass sich die Präsenz der Deutschen in diesem Film verändert hat, während in *ZAKAZANE PIOSENKI* jeder Auftritt eines Deutschen seinen Grund hat, sind sie in *GIUSEPPE* zum Teil der diegetischen Welt und des Alltages geworden.

Die Deutschen sind jedoch nicht nur für die Helden von *GIUSEPPE* zum Alltag geworden, sie wurden es auch für die Zuschauer. Die Generation, die mit *GIUSEPPE* und anderen Filmen dieser Art groß geworden ist, kannte die Schrecken des Krieges nicht mehr, das alleinige Auftreten eines Deutschen konnte sie nicht mehr in Angst und Schrecken versetzen, zumal ihr Bild vom Feind auch jenes war das in *GIUSEPPE* kolportiert wurde. Erschwerend hinzu kommt auch die ständige Präsenz von Deutschen in Fernsehen dank der oben erwähnten Serien, die noch viel mehr als die Filme die Nachricht an die Zuschauer vermittelten, dass das listige, polnische Schlitzohr immer über die Deutschen triumphieren wird.

Während in *GIUSEPPE* teilweise vom Stereotyp abgegangen wird, wird diese Entwicklung in *AKCJA POD ARSENAŁEM* wieder relativiert. Auch hier gibt es wieder zwei Arten von Deutschen, die Anonymen und die Benannten, doch diese zwei Arten der Darstellung haben sich so weit voneinander entfernt wie dies nur möglich ist. Die anonymen Deutschen verloren jegliche Menschlichkeit, die ihnen noch in *GIUSEPPE* zugeschrieben wurde, in *AKCJA* sind sie nicht viel mehr als personifizierte Uniformen. Die benannten Deutschen hingegen erreichen in diesem Film einen Höhepunkt, denn mit Obersturmführer Schulz ist ein fast vollständiger Charakter, ein Antagonist kreiert worden. Dadurch, dass seine Figur mit Eigenschaften und Charakteristiken angereichert wurde, entfernt sie sich immer mehr vom Stereotyp. Das wird besonders

offensichtlich, wenn man die beiden Seiten des Spektrums vergleicht; Schulz als Charakter und den Soldaten am Markt als reines bis auf die Uniform reduziertes Stereotyp.

Es ist dabei allerdings anzumerken, dass der stereotype Ursprung von Schulz nicht vollständig verschwindet, besonders sein Verhalten und Auftreten als SS-Offizier bei der Hausdurchsuchung lassen sich gut in die anderen Filme zurückverfolgen. Die Figur des Schulz bewegt sich immer wieder zwischen Stereotyp und ausgebildeten Charakter. Was er zu welchem Zeitpunkt gerade ist, wird hauptsächlich über andere Faktoren, nämlich die Konventionen, entschieden. Es sind diese Konventionen wie etwa die Szene der Hausdurchsuchung, deren Auflösung und diverse Details bereits in *ZAKAZANE PIOSENKI* etabliert worden sind, welche die Figur wieder vom Charakter ins Stereotyp kippen lassen. Das Zusammenspiel einzelner Elemente, nicht die Elemente an sich, produzieren ein bestimmtes Ergebnis, in diesem Fall ein Stereotyp.

Die zweite Erkenntnis ist von narrativ-technischer Natur. An dem Beispiel der Hausdurchsuchung in *GIUSEPPE* wird nämlich offensichtlich, dass Stereotypen nicht einfach ein Beispiel mangelhafter Charakterbildung sind wenn etwa Autoren auf bekannte Muster zurückgreifen um sich die Arbeit zu ersparen, einen eigenen Charakter zu kreieren. Dies ist zwar oft der Fall, *GIUSEPPE* jedoch zeigt, dass Stereotypen als integraler Teil von Informationsverteilung und Hypothesenbildung funktionieren können. Stereotype bilden durch ihre große Verbreitung und das in ihnen enthaltene Vorwissen die perfekte Grundlage für den Informationsaustausch zwischen Filmemacher und Rezipient. Es ist nicht notwendig Dinge lang und breit zu erklären, der Rezipient ist darauf konditioniert auf bestimmte Indices sofort mit einer Erwartungshaltung zu reagieren. Dies kann der Filmemacher sich zunutze machen, sei es nun um diese Erwartungshaltung zu bestätigen oder, wie es in *GIUSEPPE* der Fall war, für seine Zwecke zu missbrauchen. Durch die tiefe Verwurzelung und die affektive Färbung ist der Rezipient dabei der Message hilflos ausgeliefert, da diese sozusagen Reflexe aktiviert und dadurch das rationale Denken überlistet.

Eine dritte überraschende Erkenntnis, welche die Analyse der Filme gebracht hat, ist, dass tatsächlich in der Regel die Deutschen vor allem auf eine Weise dargestellt

werden, nämlich negativ. Die Ausnahmen lassen sich an den Fingern einer Hand abzählen und selbst da muss man sehr großzügig mit dem Begriff „positiv“ umgehen. Der Soldat im Zug in ZAKAZANE PIOSENKI, die zwei Soldaten im LKW in MIASTO NIEUJARZMIONE, ein Soldat in ZWYCIĘSTWO (1974, Jerzy Passendorfer), der sich nach seiner Gefangennahme mit den polnischen Soldaten anfreundet, und beschließt ihnen zu helfen, bevor er von einem SS- Offizier erschossen wird, sowie ein deutscher Oberbefehlshaber in WESTERPLATE (1967, Stanisław Różewicz), der sich wie ein Gentleman verhält und seinen Untergebenen befiehlt, dem gefangenen, polnischen Oberst seine Waffe und seinen Mantel zurückzugeben. Das sind die positiven deutschen Figuren in über zwanzig betrachteten Filmen.

Dies könnte man gewissermaßen auf das für die Arbeit gewählte Genre zurückführen und argumentieren, dass man auch nicht vom Horrorfilm erwarten dürfe, dass das Monster „gut“ ist, doch auch SCHINDLER'S LIST (USA 1993, Steven Spielberg) würde, wäre es ein polnischer Film, in den Oberbegriff des Kriegsfilms passen. Ausschlaggebend ist vielmehr der Zeitraum in dem die Filme entstanden sind, nämlich in Zeiten der kommunistischen Diktatur und damit verbunden in Zeiten von Propaganda und Zensur (in diesem Zeitraum würde SCHINDLER'S LIST natürlich nicht fallen).

11.4. Offen bleibt ...

Diese Einwirkungen von Zensur im Allgemeinen und im spezifischen auf die einzelnen Filme ist etwas, das in einem größeren Rahmen genauer erforscht werden sollte, ebenso die propagandistische Wirkung der Filme. Beginnt man sich damit auseinanderzusetzen, muss man allerdings auch zwangsläufig einen genaueren Blick auf die Produktionsweise der Filme werfen, die in so genannten „Produktionsgruppen“ erstellt wurden. Einige dieser „Produktionsgruppen“ waren sehr eng mit der Partei verbunden und produzierten ideologische Filme, während andere etwas abseits der Ideologie wirkten. Sie alle standen jedoch unter der direkten Kontrolle der Partei.

Dies wirkte sich wiederum auf die produzierten Filme aus, allerdings nicht nur im negativen Sinn. Als Lenins Lieblingskulturform und wichtiges Mittel der Meinungs-

bildung hatte der Film zur Zeiten des Kommunismus Möglichkeiten (finanziell und produktionstechnische), die in der Privatwirtschaft einfach nicht mehr gegeben sind:

„Von einem der wichtigsten polnischen Regisseure [Andrzej Wajda *Anm.d.V*] habe ich persönlich gehört, dass die Kommunisten seine Meinung nicht teilten, aber sie wenigstens zu schätzen wussten. Die heutige Regierung teilt seine Meinung, schätzt sie aber nicht. Die Kommunisten, durch Lenins Meinung verpflichtet, betrachteten den Kinematographen als wichtigste der Künste; das resultierte in Mitteln für eben diese Kunst und ermöglichte Filme wie „Potop“ [Jerzy Hoffmann, 1974] und „Krzyżacy“ [Aleksander Ford, 1960], Filme von denen wir heutzutage nur träumen können. [Da die Mittel für solch aufwendige Filme nicht mehr aufgebracht werden können. *Anm.d.V*]“¹¹¹

Zusätzlich sind es vor allem die diversen Fernsehserien, die Unmengen an Material bieten und eigene Arbeiten verdienen würden. Damit sind nicht nur die oben besprochenen, aus den Zeiten des Kommunismus stammenden Serien gemeint, sondern auch die neue, äußerst erfolgreichen Serie CZAS HONORU (ab 2008, Idee: Jarosław Sokół, D: Zeit der Ehre), die gerade in die fünfte Staffel geht.

Generell wäre es auch interessant den Zeitraum der betrachteten Filme über 1989 hinaus zu dehnen und somit vor allem einen Vergleich der Auswirkung des politischen Systems zu ermöglichen.

11.5. Relevanz

Eine Kollegin vom Institut für Deutsche Philologie, Aneta Gabryel, befasst sich in ihrer Diplomarbeit: „Stereotype in Polen. Eine Untersuchung von Deutschland- und Österreichvorstellungen einer Gruppe junger polnischer SchülerInnen“¹¹² ausführlich und genau mit der Frage, ob Vorurteile und Stereotype von Deutschen und Österreichern immer noch in der polnischen Jugend präsent sind. Dabei kommt sie zu folgendem Ergebnis:

¹¹¹ Donata Subbotko, „Pasikowski: Jestem dowodem istnienia cenzury w Polsce“, Gazeta Wyborcza, Duży Format, 11.11.2008, http://wyborcza.pl/1,75480,5896770,Pasikowski__Jestem_dowodem_istnienia_cenzury_w_Polsce.html?as=6&startsz=x 24.07.2012

¹¹² Gabryel, Aneta, „Stereotype in Polen. Eine Untersuchung von Deutschland-und Österreichvorstellungen einer Gruppe junger polnischer SchülerInnen“, Dipl. Universität Wien, Deutsche Philologie, 2007

„Leider musste ich feststellen, dass die geschichtliche Assoziationen über den Zweiten Weltkrieg noch immer lebendig sind. Die historischen Bilder in Bezug auf Deutschland werden sehr oft in den Medien, im Geschichtsunterricht, aber auch von Verwandten, die den Zweiten Weltkrieg erlebt haben, weitergegeben und transportiert. [...] Meine Überlegung war es zu beobachten, ob sich die Stereotype [im sozio-psychologischen Sinn] über einen feindlichen und nationalistischen Deutschen, die schon seit Jahrzehnten in den Köpfen der polnischen Gesellschaft existieren, in irgendeiner Weise verändern.“¹¹³

Dabei kommt sie zu dem (beruhigenden) Ergebnis, dass diese Stereotype immer mehr in Vergessenheit geraten.¹¹⁴ Diese Arbeit hingegen geht einen Schritt weiter zurück. Sie befasst sich nicht mit dem Ergebnis; den Vorurteilen in den Köpfen der Rezipienten, sie betrachtet vielmehr einen kleinen Teil der Werkzeuge, die diese Vorurteile produziert haben. Ebenso geht sie zeitlich einen Schritt weiter zurück, denn durch das Eingrenzen des Bereiches auf die Zeit des Kommunismus, wird ein Abschnitt betrachtet, der primär die jetzt „herrschende“ Generation von Polen geprägt hat. Dabei kommt sie zu dem erschreckenden, aber in Anbetracht der (kommunistischen) Umstände, nicht weiter verwunderlichen Ergebnis, dass die negativen deutschen Stereotypen in den Jahren von 1946 bis 1989 konstant präsent waren und permanent kolportiert wurden. Es erscheint logisch, dass diese dreiundvierzig Jahre permanenter „Beschallung“ mit negativen Stereotypen Auswirkungen auf die Gesellschaft gehabt haben müssen. Es obliegt jedoch Soziologen oder Anthropologen sich genauer mit der Wirkung dieser Filme auf diejenigen, die damit aufgewachsen sind, auseinander zu setzen. Diese Arbeit ist dabei nur ein kleiner Schritt, der die Ansätze eines Forschungsfeldes erschließt, welches bis dato nicht nur im deutschsprachigen, sondern leider auch im polnischen Raum weitgehend unbeachtet gelassen wurde.

¹¹³ Gabryel, Aneta, *Stereotype in Polen*, S. 74

¹¹⁴ Vgl. Ebda. S. 74

12. Quellen

12.1. Filme

Zakazane Piosenki (erste Fassung), Regie: Leonard Buczkowski, Youtube-Video, <http://www.youtube.com/watch?v=d385BcPfdvI> letzter Zugriff am 27.07.2012; (Orig. *Zakazane Piosenki*, Polen 1947)

Zakazane Piosenki (zweite Fassung), Regie: Leonard Buczkowski, DVD-Video, Propaganda Erscheinungsjahr unbekannt; (Orig. *Zakazane Piosenki*, Polen 1948)

Miasto nieujarzmione, Regie: Jerzy Zarzycki, DVD-Video, MTJ 2008; (Orig. *Miasto nieujarzmione*, Polen 1950)

Eroica. Symfonia bohaterska w dwóch częściach, Regie: Andrzej Munk, DVD-Video, Best Film 2005; (Orig. *Eroica. Symfonia bohaterska w dwóch częściach*, Polen, 1957)

Zezowate szczęście, Regie: Andrzej Munk, DVD-Video, Best Film 2003; (Orig. *Zezowate szczęście*, Polen 1960)

Dziś w nocy umrze miasto, Regie: Jan Rybkowski, DVD-Video, MTJ 2008; (Orig. *Dziś w nocy umrze miasto*, Polen, 1961)

Ogniomistrz Kaleń, Regie: Ewa Petelska, Privataufnahme Aufzeichnungsdatum unbekannt; (Orig. *Ogniomistrz Kaleń*, Polen, 1961)

Gdzie jest Generał..., Regie: Tadeusz Chmielewski, DVD-Video, Best Film 2005; (Orig. *Gdzie jest Generał...*, Polen, 1963)

Pasażerka, Regie: Andrzej Munk, DVD-Video, Filмотека Narodowa 2009; (Orig. *Pasażerka*, Polen, 1963)

Giuseppe w Warszawie, Regie: Stanisław Lenartowicz, DVD-Video, Best Film 2004;
(Orig. Giuseppe w Warszawie, Polen, 1964)

Westerplatte, Regie: Stanisław Rożewicz, Privataufnahme Aufzeichnungsdatum unbekannt; (Orig. Westerplatte, Polen, 1967)

Agent Nr.1, Regie: Zbigniew Kuźmiński, DVD-Video, Filmoteka Narodowa 2007;
(Orig. Agent Nr.1, Polen, 1971)

Trzecia część nocy, Regie: Andrzej Żuławski, Privataufnahme Aufzeichnungsdatum unbekannt; (Orig. Trzecia część nocy, Polen, 1971)

Zwycięstwo, Regie: Jerzy Passendorf, DVD-Video, MTJ 2010; (Orig. Zwycięstwo, Polen, 1974)

Akcja pod Arsenalem, Regie: Jan Łomnicki, DVD-Video, Best Film Erscheinungsjahr Unbekannt; (Orig. Akcja pod Arsenalem, Polen, 1977)

Gdziekolwiek jesteś Panie Prezydencie, Regie: Andrzej Trzos-Rastawiecki, Privataufnahme Aufzeichnungsdatum unbekannt; (Orig. Gdziekolwiek jesteś Panie Prezydencie, Polen, 1978)

Elegia, Regie: Paweł Komorowski, DVD-Video, MTJ 2008; (Orig, Elegia, Polen, 1979)

Wyrok śmierci, Regie: Witold Orzechowski, DVD-Video, MTJ 2008; (Orig. Wyrok śmierci, Polen, 1980)

Kornblumenblau, Regie: Leszek Wosiewicz, DVD-Video, Vision 2003; (Orig. Kornblumenblau, Polen, 1988)

12.2. Fernsehserien

Czterej pancerni i pies, Regie: Div., 21 Folgen, DVD-Video TVP Erscheinungsjahr unbekannt. (Orig. *Czterej pancerni i pies*. Polen 1966)

Stawka większa niż życie, Regie: Div., 18 Folgen, DVD-Video, TVP Erscheinungsjahr unbekannt; (Orig. *Stawka większa niż życie*. Polen 1967-1968)

Czas honoru, Regie: Div., 6 Folge, DVD-Video, TVP 2009; (Orig. *Czas honoru*, Polen 2008)

12.3. Literatur

Allgemein:

Booth, Wayne/Gregory Colomb/Joseph Williams, *The Craft of Research*, Chicago: The University of Chicago Press 2008

Filmtheorie:

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1985

Bordwell, David/Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw Hill 2004

Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, London/New York: Oxford University Press 2007

Monaco, James, *Film und neue Medien*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2006

Verstraten, Peter, *Film Narratology*, Toronto: Toronto Press Incorporated 2009

Polnische Geschichte:

Dybkowska, Alicja/Jan Żaryn/Małgorzata Żaryn (Hg.), *Polskie dzieje. Od czasów najdawniejszych do współczesności* (Polnische Ereignisse. Von der Urzeit bis zur Gegenwart), Warschau PWN 2002

Koper, Sławomir, *Dzieje świata i Polski. Kalendarium* (Ereignisse in der Welt und in Polen). Warschau: Świat Książki 2006

Schmidt-Rösler, Andrea, *Polen. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München: Friedrich Pustet Regensburg 1996

Polnischer Film:

Bernacki, Bogdan, *Stawka większa niż życie. Serial wszech czasów*, (Sekunden entscheiden. Die beste Fernsehserie aller Zeiten) Warschau: Wydawnictwo Adamantan 2003

Misiak, Anna, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA)*. (Der kontrollierte Kinematograf. Filmzensur in einem sozialistischen und einem kapitalistischen Land (Polen und die USA)), Krakau: Universitas 2006

Lubelski, Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, (Die Geschichte des polnischen Kinos. Macher, Filme und Zusammenhänge), Katowice Videograf 2009

Kucharski, Krzysztof, *Kino polskie. 1945-1959*, (Das polnische Kino 1945-1959), Toruń: Adam Marszałek 2008

Plesnar, Łukasz A., *100 filmów wojennych* (100 Kriegsfilme), Krakau: Rabid 2002

Stereotypen:

Gabryel, Aneta, „Stereotypen in Polen. Eine Untersuchung von Deutschland-und Österreichvorstellungen einer Gruppe junger polnischer SchülerInnen“, Dipl. Universität Wien, Deutsche Philologie, 2007

Schweinitz, Jörg. *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin: Akademie Verlag 2006

Trautmann, Günter (Hg), *Die Hässlichen Deutschen, Deutschland im Spiegel der westlichen und östlichen Nachbarn*, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1991

12.4. Abbildungsverzeichnis

Alle Bilder stammen aus der jeweiligen DVD/Video Fassung:

1. Zakazane Piosenki (erste Fassung), Regie: Leonard Buczkowski, Polen 1946
2. Zakazane Piosenki (zweite Fassung), Regie: Leonard Buczkowski, Polen 1947
3. Zakazane Piosenki (zweite Fassung), Regie: Leonard Buczkowski, Polen 1947
4. Zakazane Piosenki (zweite Fassung), Regie: Leonard Buczkowski, Polen 1947
5. Giuseppe w Warszawie, Regie: Stanisław Lenartowicz, Polen, 1964
6. Giuseppe w Warszawie, Regie: Stanisław Lenartowicz, Polen, 1964
7. Giuseppe w Warszawie, Regie: Stanisław Lenartowicz, Polen, 1964
8. Giuseppe w Warszawie, Regie: Stanisław Lenartowicz, Polen, 1964
9. Akcja pod Arsenalem, Regie: Jan Łomnicki, Polen, 1977
10. Akcja pod Arsenalem, Regie: Jan Łomnicki, Polen, 1977
11. Zakazane Piosenki (zweite Fassung), Regie: Leonard Buczkowski, Polen 1947
Akcja pod Arsenalem, Regie: Jan Łomnicki, Polen, 1977

13. Dank an...

Mag. Dr. Claus Tieber, für seine geduldige Betreuung.

Mag. Christian Holzmann, fürs Lesen.

Natascha, für alles.

14. Abstract

ZAKAZANE PIOSENKI (1947) ist nicht nur ein Musical, es ist auch der Erste nach dem Zweiten Weltkrieg in Polen veröffentlichte Film, GIUSEPPE W WARSZAWIE (1964) ist eine beliebte Verwechslungskomödie und AKCJA POD ARSENALEM (1977) ein Aktion-Drama mit dokumentarischen Ansetzen. Was haben diese Filme gemeinsam? Sie alle sind in Polen während der kommunistischen Diktatur entstanden und in allen diesen Filmen sind Deutsch, genauer gesagt Nazis die Widersacher. Die drei Filme stellen eine Auswahl aus den vielen Kriegsfilmen dar, die in dem Zeitraum zwischen 1947 und 1989 in Polen entstanden sind und erlauben dank ihrer breiten Fächerung, sowohl zeitlich als auch thematisch einen guten Überblick über das Genre. Dieser Überblick ist notwendig um beurteilen zu können, ob und was sich an der Darstellung der Deutschen in diesem Zeitraum geändert hat.

Das ist die Frage, der in dieser Arbeit nachgegangen wird. Bevor dies jedoch passiert muss ein theoretisch bzw. kontextueller Rahmen aufgebaut werden.

Dies erfolgt durch eine Auseinandersetzung mit dem Stereotypen- Begriff bei Jörg Schweinitz, sowie durch eine kurze Betrachtung der geschichtlichen Hintergründe.

Abschließend wird, zusätzlich zu den drei Hauptfilmen, ein Überblick über andere interessante Filme des Genres präsentiert.

15. Lebenslauf

Daten

Jakub Pasikowski

Geboren am 11.03.1987, in Łódź, Polen.

Berufliche Erfahrung

2011 Regieassistenz bei der Produktion des Spielfilmes POKŁOSIE (Pl: 2012, Władysław Pasikowski)

Ausbildung

seit 2006 Studium der Theater, - Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

2005/06 Ausbildung zum Ordinationsgehilfen im Rahmen des Grundwehrdienstes

2005 maturiert mit gutem Erfolg am BRG. 5 Rainergasse